

مَجَلَّةُ فَصْلِيَّةٌ تَعْنِي بِالثَّقَافَةِ وَالْفُنُونِ وَالْأَدَابِ

الدراسات

تَصَدُّرُ عَنْ دَارِ الرِّقَاسِ لِلْإِبْدَاعِ وَالنَّشْرِ فِي كَرْبَلَاءَ



في العدد

نقد القصة الفلسفية حي من بقطار

الفضاء والاقتراس في رواية من اعترافات ذاكرة الميبدق

بنية الإيقاع الشعري في مانكي يوسف لكن الذنب يكن

أزمة النخبة في الرواية العراقية المعاصرة

الكاتب في حضرة السلطان

الزمن في الخطاب الروائي عند عبدعون الروضان

الثقافة الدلالية في رواية روائع مفاهيم الكسبيد

الخطاب والنص من منظور النقد الجزائري

المساحة السردية الجديدة - مقال وديلات

مصطلح ومفهوم التبليغ في النقد السردى

الأبعاد الفكرية للمهمش في الدراما التلفزيونية

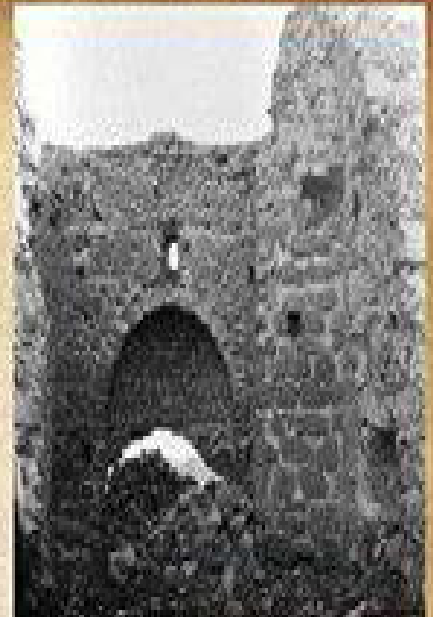
لغة العيب واللامعقول في مسرحية إحياء

زهرة الربيع تحليل القيسى





كنيسة الاقصر في كربلاء



تعتبر أقدم كنيسة في الشرق ، بنيت قبل أكثر من ١٥٠٠ سنة ، أي قبل وصول الجيوش الإسلامية الى العراق بما يقارب ١٢٠ سنة ، والاقصر هو تصغير لكلمة قصر ، لأنها كانت كبيرة وواسعة كأنها القصر ، تقع الكنيسة في مدينة عين تمر غرب كربلاء ، وتحكي لنا كتب المؤرخين أنها كانت مدينة عامرة تتوسطها الكنيسة التي تضم الى الان العديد من الرسومات والنقوش المسيحية كالصليب وايات من الانجيل باللغة الارامية تعود الى القرن الخامس الميلادي ، بالإضافة الى قبور العديد من الرهبان ورجال الدين ، يحيط الكنيسة سور عملاق يحتوي على خمسة عشر بابا مقوسا (كما موجود في الصورة التي على اليمين) وهذا يدل على أن مساحة الكنيسة كبير جدا ، تعتبر هذه الكنيسة أقدم كنيسة في الشرق الأوسط بل في الشرق عموما ، تقف هذه الكنيسة اليوم وسط الصحراء شاهدا على أصالة الوجود المسيحي في كل شبر من أرض العراق .



مجلة تعنى بالثقافة والفنون والاداب تصدر عن دار الرقيم في كربلاء

رئيس التحرير
عباس خلف علي

المتابعة والتصحيح اللغوي
أ.د. معن جعفر حبيب
م.م. نجيب فريد السامر

رئيس مجلس الإدارة
أ.د. عبود جودي الحلي
الهيئة الاستشارية
أ.د. محمد عبد الحسين الخطيب
أ.د. عادل نذير
أ.م.د. عدنان طعمة
أ.م.د. باقر جواد الزجاجة

هيئة التحرير
أ.د. محمد ابو خضير
م.م. باقر جاسم محمد

التصميم والايخراج الفني
فؤاد العرداوي

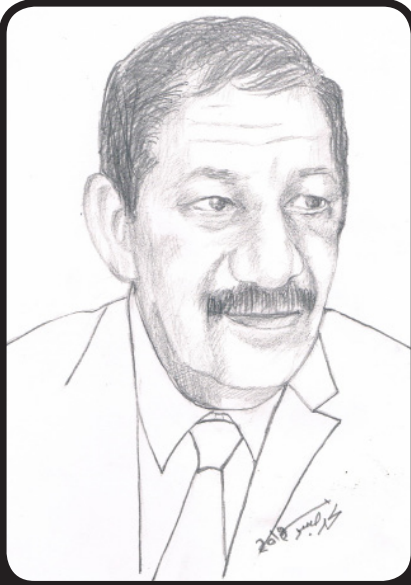
الرسوم الداخلية
محمد جاسم

لوحة الغلاف
عبد الامير علوان



المحتويات

كلمة العدد	ص (٥)
الدراسات الفكرية والنقدية	
نقد القصة الفلسفية حي بن يقظان	د. عبدالباسط بن يوسف الغريب الجزائر ص (٦)
الزمن في الخطاب الروائي	رحاب علي جواد العراق ص (١٦)
الخطاب والنقد من منظور النقد الجزائري	بوطبيان آسيا الجزائر ص (٢٨)
الفضاء والاقتباس في (من أعتراقات ذاكرة البييدق)	د. الجيلالي الغرابي المغرب ص (٣٣)
دراسات في النقد الثقافي	
أزمة النخبة في الرواية العراقية	عبد الغفار العطوي العراق ص (٤٠)
الثالوث في روائع مقاهي المكسيك	د. سعيد بودبوز المغرب ص (٥١)
كتاب العدد	
اشكالية الأنا والآخر	محمد سيف الإسلام الجزائر ص (٦٥)
مفهوم الوثيقة في النص	
الرجوع الى حدود الهيولانية الخالصة	محمد قاسم الياسري العراق ص (٦٩)
استحضار التاريخ الوطني	د. محمد فايد الجزائر ص (٧٧)
الترجمة	
١- في الجوانب اللغوية للترجمة رومان ياكوبسن	باقر جاسم محمد العراق ص (٨٧)
متابعات	
الفصاحة الجديدة	د. عبدالله ابراهيم العراق ص (٩٤)
مصطلح ومفهوم التبئير	د. السعيد بولعسل الجزائر ص (٩٧)
حوار العدد	
محسن الخفاجي	عباس منعر العراق ص (١٠١)
نصوص	
نكوص	رعد زامل العراق ص (١٠٨)
رؤى	
مضيق الانتماء	د. محمد بدوي تونس ص (١٠٨)
بنية الايقاع (ما بكى يوسف ولكن الذنب بكى)	كمال عبدالرحمن العراق ص (١١٣)
الكاتب في حضرة السلطان	د. مصطفى الغراف مغرب ص (١١٩)
تجارب	
اعتراف روائي شاب	د. محمد انتقار الجزائر ص (١٢٣)
المحور الفني	
الأبعاد الفكرية للمهمش في الدراما مسلسل سجن النساء لكاملة ابوذكرى	عمار الياسري العراق ص (١٢٩)
لغة العبث واللامعقول في مسرحية (جاءت زهرة الربيع) لجيليل القيسي	ميديا الصالحي العراق ص (١٣٤)
خزانة الرقيم	ص (١٣٨)



قضايا في الصميم

كلمة العدد

رئيس التحرير

(١)

يتزامن إصدارنا الجديد "العدد الثامن" دخولنا السنة الثالثة على مشوار الرقيم في مسيرتها الفكرية والثقافية والأدبية في عالم المطبوعات المتخصصة بالدراسات البحثية ... حرصت هيئة التحرير أن ترسم من خلال أعدادها الماضية طبعة الخطاب المعرفي وتجليات أبعاده الإنسانية في التكوين والصيرورة (المضمون والمحتوى) ومدى قدرته على المساهمة في ميدان التنوير والتحديث في آلية قراءة الظواهر و المتغيرات العصرية .. فهل بإمكانها أن تفتح أفقا للتصور والرؤى ؟ .. وأسئلة أخرى لم تزل تبحث عن إجابة ونحن مثلها في طور المسعى نستقصي سبيلنا في السؤال بزمن صار مكتظا بالمعاني ...

الرقيم كادت أن توأد في مهدها بسبب مواجهات جمة أولها عامل التمويل الذي يعد الشريان الحيوي لكثير من المشاريع الفكرية التي بعضها أجهض وتحول إلى مجرد أفكار لأنها تتعارض شكلا ومضمونا معه وإذا انقادت لهذا العامل إنها حتما ستكون أسيرة لغوانه وأهوانه فأصبحنا في ظرف لا نحسد عليه بين الحقيقة والوهم وكلاهما يضغنا أمام مراهنات جديدة إن أردنا خوض المغامرة .. المغامرة التي نحتاجها كضرورة قصوى وليس تلك التي تسوغ لنفسها ما ليس فيها ، في زمن أصبح فيه التعاطي مع الأشياء على وفق قصور الرؤيا ويُنظر لها من زاوية الربح والخسارة ولذا كانت تعني لنا المغامرة وسيلة التحفيز على التواصل وتجاوز إشكالية ما يحصل .

لقد عاهدنا أنفسنا كهينة تحرير منذ أن شرعنا في الافتتاحية للعدد الأول على أن يكون هدفنا قانما على فهم ثنائية فعالية الكتابة وفعالية القراءة كحضور يتعلق باستراتيجية الخطاب للمجلة وإننا ماضون خطوة خطوة في مسيرة الألف ميل الشاقة والمتعبة هذا من جهة ، ولم نسع أن يكون مطبوع الرقيم منافسا ولا متحديا لطبيعة المطبوعات الثقافية من جهة أخرى ... أن هذا الإصرار هو المنهج الذي نتبعه بحرص شديد من أجل أن يكون لنا دور متواضع في عملية تفعيل آليات السبل المعرفية ومستلزماتها الأدائية ..

(٢)

ندرك تماما طبيعة الظروف التي تحيط بواقع المنتج المعرفي والثقافي الذي يعاني الانحسار والانتكاش والتردي والإهمال .. ولكن في بلد مثل العراق يفترض أن يكون أول البلدان المبادرة للسعي في ترويج مطبوعه خارج حدوده الإقليمية وأن ينظر إليه بأنه رافد حضاري وإنساني لقيمة البلد العصرية .. ولكننا نجد العكس من ذلك تماما فهو محاصر بالداخل وأنه يعاني الأمرين في الخارج .. بسبب فقدان التسويق المرتبط بخطة مؤسساتية مبنية على تقييم حقيقي لحضور الكتاب .. فهذا الغياب ولد ميلا للطباعة الخارجية (أي اختيار دور نشر عربية) مع إنها ترهق المبدع ولا تضمن أحيانا شروط الحضور الفعلي في التوزيع أو في المعارض الدولية .

(٣)

اتبعنا في الرقيم تقليدا نعدّه استحقاقا للكاتب علينا بأن نرسل نسخة من المطبوع لكل مشارك في العدد بالبريد سواء من كان في داخل البلد أو خارجه ، فاللافت في هذا الأمر أن دائرة البريد التي وجدناها قد أصبحت شركة مساهمة خاضعة كلياً لرأس المال قد ضاعفت من أجراءاتها .. ففي تجربتنا مع هذا البريد / الشركة حاليا ، رأينا أنها تضع ذات الموصفات والمعايير التي يخضع لها تجار السوق لتطبق شروطها وبدون أي فرق بين هذا مطبوع ثقافي محض وتلك شحنة تجارية ، فيحسب لكل ١٠٠ غم خمسة آلاف دينار فإذا كان وزن المجلة ٥٠٠ غم يعني عليك أن تدفع ٢٥ ألف دينار بينما سعر النسخة الواحدة محليا لا يتجاوز ثلاثة آلاف دينار ، وفي الآونة الأخيرة أضيفت لهذه الأجور رسوم الضريبة ، فلا نستغرب ذلك أبداً، لأن واقعنا الثقافي قد عجز تماما عن وضع حد لهذه اللامبالاة والتغاضي ليس فقط فيما يتعلق بالقيود على الكتاب بل يتجاوزه لنواحي أخرى لا سبيل لذكرها . ومع كل ذلك تبقى "الرقيم" عازمة على المضي في سمات الكلمة ودلالاتها مادام هناك متلقٍ يبحث عن المعنى ويرغب أن يوجده .



نقد القصة الفلسفية "حي بن يقظان"

عبد الباسط بن يوسف الغريب
الجزائر

خلاصة القصة أن "حي بن يقظان" الذي سميت القصة باسمه ألقى وهو طفل في جزيرة خالية من السكان، فأرضعته ظبية؛ وشب الفتى متوقداً الذكاء عظيم المهارة، فكان يصنع حذاءه وأثوابه بنفسه من جلود الحيوان، ودرس النجوم، وشرّح الحيوانات حية وميتة، حتى وصل في هذا النوع من المعرفة إلى أرقى ما وصل إليه أعظم المشتغلين بعلم الأحياء ثم انتقل من العلوم الطبيعية إلى الفلسفة وعلوم الدين؛ وأثبت لنفسه وجود خالق قادر على كل شيء؛ ثم عاش معيشة الزهاد، وحرّم على نفسه أكل اللحم، واستطاع أن يتصل اتصالاً روحياً بالعقل الفعال.

وأصبح -حي- بعد أن بلغ التاسعة والأربعين من العمر متأهباً لتعليم غيره من الناس. وكان من حسن الحظ أن متصوفاً يدعى أسال استطاع في سعيه إلى الوحدة أن يلقي بنفسه على الجزيرة، فالتقى بحي، وكان هذا أول معرفة له بوجود بني الإنسان.

وعلمه أسال لغة الكلام وسره أن يجد أن حياً قد وصل دون معونة أحد إلى معرفة الله، وأقر بحي بما في عقائد الناس الدنيوية في الأرض التي جاء منها من غلظة وخشونة، وأظهر له أسفه على أن الناس لم يصلوا إلى قليل من الأخلاق الطيبة إلا بما وعدوا به من نعيم الجنة، وما أنذروا به من عقاب النار. واعتزم حي أن يغادر جزيرته ليهدي ذلك الشعب الجاهل إلى دين أرقى من دينهم وأكثر منه فلسفة.



عزلة , وهاهو "روبنسون كروزو" يحفر على شجرة تاريخ وصوله, وصنع لنفسه "أجندة" حتى لا تكرر الأيام وتمرّ دون أن يدري بها. ونحن هنا كما هو جلي وواضح أمام شخص له تجارب شخصية, بالغة الأهمية فقد وصل الجزيرة كبيراً, ولم يولد عليها كما حدث مع "حي بن يقظان".

الجانب الفلسفي في قصة حي بن يقظان:

يستخدم ابن طفيل الرموز والأساطير في قصته الأدبية "حي بن يقظان" وهو يضع فرضيتين رمزيتين لأصل "حي بن يقظان" وولادته واستقراره في جزيرة من جزر الهند.

في الافتراض الأول : يرى ابن طفيل أن حي تولد من الطين بلا أم ولا أب, وفي الافتراض الثاني : يرى أن حي هو طفل غير شرعي لأبوين في جزيرة قريبة تزوجا دون علم الملك فوضعا حي عند ولادته في قارب صغير استقر على ضفاف الجزيرة ؛ فتلقفته غزالة كانت قد فقدت وليدها فأغدقت عليه عطفها وحنانها وتعهده بعنايتها حتى استقام له الأمر وشب عن الطوق.

ويمضي ابن طفيل مع الافتراض الثاني, حيث عاش حي وترعرع في الجزيرة بين الطيور والحيوانات وبدأ يكتشف نفسه والعالم الذي حوله عن طريق التأمل والتفكير, وسرعان ما بدأ يطرح الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتعلق بالمعقولات وبأصل الوجود, وفي غمرة تأملاته العقلية واستغراقه الكامل في النظر والتفكير لاح له العالم الروحاني بصورة التي لا تدرك بالحس بل تقبل ذلك بالنظر العقلي والحدس واستطاع حي بمحض فطرته وصدق طويته اكتشاف العلاقة بين العلة والمعلول والفاعل والمفعول بين الوجود وواجب الوجود وبرهن على أن الكون واحد في الحقيقة وأن هذه الوحدة ناجمة عن وحدة الخالق ووحدة التكوين. وبدأ عقله ينقدح تسأولاً في ماهية الخلق والخالق وقدم الخلق وحدثانه وراح يتساءل هل هو

فلما وصل إليهم أخذ يدعوهم في السوق العامة إلى دينه الجديد وهو وحدة الله والكائنات, لكن الناس انصرفوا عنه أو لم يفهموا أقواله. وأدرك أن الناس لا يتعلمون النظام الاجتماعي إلا إذا مزج الدين بالأساطير, والمعجزات, والمراسيم, والعقاب والثواب الإلهيين.

ثم ندم على إقحامه نفسه فيما لا يعنيه, وعاد إلى جزيرته, وعاش مع أسال يرافق الحيوانات الوديدة والعقل الفعال, وظلا على هذه الحال يعبدان الله حتى الممات!.

انظر قصة الحضارة (٤٨٠١)

الخلفيات الفكرية لقصة ابن طفيل الفلسفية:

يبين ابن طفيل أن الدافع الذي ألهمه كتابة هذه القصة سؤال أثاره أحد المهتمين بقضايا الخلق والنشوء والارتقاء الذي طلب منه وضع إجابة عن سؤال يتمحور حول أصل المعرفة الإنسانية, وقد قدر لهذا السؤال أن يفجر عبقرية ابن طفيل وأن ينهض بإشراقاته الفلسفية وحدوسه الإنسانية, فتجلت في إبداعه العبقرى لهذه القصة, التي شكلت إجابة حيّة عن تساؤلات السائل, وتلبية لفصول العالم في ميدان النشوء والارتقاء وتكون المعرفة. ويصف ابن طفيل الحالة الإشرافية التي اعترته وهو يتأمل في هذا السؤال بقوله: "وانتهى بي هذا السؤال إلى مبلغ من الغربة بحيث لا يصفه إنسان ولا يقوم له بيان غير أن تلك الحال لما لها من البهجة والسرور واللذة والحبور, لا يستطيع من وصل إليها وانتهى إلى حد من حدودها أن يكتم أمرها أو يخفي سرها, بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل, وإن كان ممن لم تحذقه العلوم قال فيها بغير تحصيل".

بين "حي بن يقظان" و"روبنسون كروزو":

يقابل الأدباء والمفكرون غالباً بين قصة "دانييل ديفو" Daniel De Foe المعروفة "روبنسون كروزو" و"حي بن يقظان" ويعتقد Grousoe وقصة ابن طفيل في "حي بن يقظان", ويعتقد كثيرون أن دانييل ديفو قد اقتبس ومض قصته هذه من صلب التصورات العبقرية التي جاءت في قصة "حي بن يقظان". ف"روبنسون كروزو" عاش كما هو حال حي منفرداً وحيداً في جزيرة, لكنه وصل إليها بعد أن تحطمت سفينته على صخور الجزيرة, حيث يستطيع الوصول إلى شاطئ الجزيرة عوماً بعد أن أعياه الجهد وأسقطه التعب نائماً مرهقاً من شدة الإعياء. وعندما أفاق "روبنسون كروزو" من غيبوبته صعد إلى تل قريب مستكشفاً حوله في مطلب للأمن من الحيوانات المفترسة والمخاطر المحتملة التي قد تهدد حياته. وبعد أن يشعر بتوفر الأمن يتابع "روبنسون كروزو" البحث عن أولويات الوجود من مأوى ومن طعام. فهاهو يعود عوماً إلى حيث سفينته الغارقة, ليأخذ منها مايمكن أن يحتاج إليه, وينقله إلى الجزيرة.. وهي تسلط الضوء على الفرد حين يعيش وحده في

وعندما بلغ "حي بن يقظان" الخمسين من العمر يأتي إلى الجزيرة رجلاً، هما: أسال وسلامان، وهما من أهل ملة الإيمان، فأما الأول فهو من أهل الباطن، وأما الثاني فمن أهل الظاهر، وقد حدث أسال "حي بن يقظان" عن العلم والشرعية، بعد أن علمه الكلام، فوجد (حي) في الشريعة ما اهتدى إليه بالفطرة، بعد نقاش فلسفي شامل وعميق، وهكذا حقق ابن طفيل هذه المصالحة التي كان ينشدها في الأصل بين الفلسفة والدين، وبين العقل والنقل.

حظيت قصة ابن طفيل باهتمام كبير في أوروبا والعالم، وتقاطرت عليها الدراسات الفلسفية والتربوية والأدبية، ولطالما بحث الدارسون عن وجوه الشبه بينها وبين مثيلاتها من القصص الفلسفية الأوروبية، وقد بينت هذه الدراسات النقدية أن الأحداث الدرامية في قصة حي موجهة بوضوح تام لخدمة هدف فلسفي شغل به العصر الذي عاش فيه ابن طفيل، إذ لم يكن ابن طفيل قادراً في قصته هذه على التحرر من سلطة مذهبه الفلسفي لأنه يعرف الهدف الذي يمضي إليه ويدرك الحقيقة الفلسفية التي يسعى إليها. وهو من أجل التوفيق بين ينبوعي المعرفة المتمثلين في الفلسفة والوحي .

يستقدم في قصته رجلين من خارج الجزيرة هما أسال وسلامان حيث يمثل أحدهما رمزاً للتعمق الروحي الغواص على المعاني، وثانيهما رمزاً للمذهب الظاهري الذي لا يحب التأويل، وأراد بالحوار الذي يجري بين هذا الثالوث المختلف في النزعة والاتجاه أن يحقق هذه المصالحة بين الفلسفة العقلية وبين النصوص الدينية، ويتضح أن ابن طفيل كان في دائرة هذه العلاقة يعلي من شأن الفيلسوف المؤمن لأنه يستطيع دون توسط النص أن يصل إلى غايته في فهم الكون وإدراك أسرار الخفية. فبعد حوار معمق بين حي وآسال وسلامان يكتشف الجميع أنهم يمتلكون حقيقة واحدة في فهم الكون ويدركون سر الأسرار متمثلاً في توحيد الذات الإلهية العليا إدراكاً للذات ومعرفة بالصفات.

المرحلة الأولى حي والظبية:

يروى ابن طفيل هذه العلاقة الكونية بين حي وبين الغزالة التي فقدت وليدها فتعهدته بالرعاية. فهي أي الغزالة تقدم له الغذاء وترضعه وتعني به كأماً حقيقية. لقد ألف الظبية وألفته، أحبته الظبية وأحبها وتعلق بها فإن هي غابت اشتد بكأؤه وإن هي حضرت ضج المكان بمناعاته وفرحه. وإن هي سمعته طارت إليه ولامسته ومن حليبها أعطته. وهنا يفترض ابن طفيل أن الجزيرة خالية من السباع والضباع والوحوش الكاسرة. وعندما يبلغ الطفل الحولين من العمر في هذه المرحلة يتعلم حي عن طريق التقليد والمحاكاة للطيور والحيوانات الأخرى، وتظهر لديه الانفعالات الأولى مثل: الخوف والاستغاثة والقبول والرفض. وكان له ذلك بمساعدة الظبية التي وفرت له أصوات



شيء حدث بعد أن لم يكن أم أنه خرج إلى الوجود بعد العدم؟ أم أنه أمر كان موجوداً ولم يسبقه العدم؟ وقد تبين له بالحجة العقلية الدامغة أن لكل حركة محرك ولكل مخلوق خالق وأن الخالق هو رب العزة خالق الخلق وباعث الرزق وهو الله رب العالمين سبحانه وتعالى جل جلاله وعز كماله.

واكتشف بعين العقل وحكمة النظر أن الخالق روح مطلق ونور محض خالص لا بل هو نور لا كالألوان إذ هو بريء عن المادة منزّه عن الصور عظيم بقدرته. وذهب به التأمل وأخذته الفطنة الربانية إلى القول بحدوث العالم بعد أن لم يكن وأن الله أخرجه إلى الوجود وأنه هو القديم الأزلي الذي لم يزل.

وهذا يعني أن ابن طفيل قد اكتشف عظمة الخالق ووحدانيته وعظمته وقدمه وحدوث العالم وصيرورة الوجود ونزّهة الباري عز وجل عن الصورة والصور ووحدته ونزّهة دون أن يلجأ في ذلك إلى معرفة سابقة وكان تنزيه الباري والكشف عن طبيعة خلقه بمحض التفكير والتأمل والعقل الذي وهبه الله سبحانه وتعالى للإنسان. فالعقل يكتشف الحقيقة منفرداً وتصفو له المعقولات بعيداً عن النص والرسائل والوحي.

وهذا يعني أن الله وهب الإنسان عقلاً وأن عقل الإنسان قادر على الكشف وألا تناقض هنا ما بين الحقيقة الدينية والحقيقة الإيمانية وأن الدين والعقل يتكاملان في الكشف عن الله وعن خلق الوجود، وهنا يريد ابن طفيل أن يعيد الاعتبار للفلسفة والعقل في لجة الصراع بين العقل والنقل والفلسفة والدين. وبعبارة أخرى يريد المصالحة بين الدين والفلسفة والعقل والإيمان ويريد أن يحقق التوافق بينهما في ردّ مستتر يتسم بعبقريّة الإجابة عن سؤال العقل والإيمان- هذا في نظر الكاتب

وتبدأ من الحادي والعشرين حتى الثامن والعشرين من عمر حي.

تأخذ هذه المرحلة مشروعاتها من المرحلة السابقة وتمثل استمراراً لها. وفي هذه المرحلة يفكر حي بالموضوعات السماوية أي في الأفلاك والأجرام والنجوم ثم في قضايا العالم في أصل العالم وفي قدمه وحدوثه والعلاقة بين المادة والصورة والبحث عن مبدأ العلية. وفي هذه المرحلة يدرك بأن تحرر الإنسان من ثقل المادة وشهوات الجسد يمكنه من تحقيق التواصل مع الكليات ومعرفة المعقولات وبالتالي تحقيق السعادة الكلية. وهذا يعني أن حي قد بلغ أقصى درجات المعرفة.

المرحلة الخامسة:

وهي المرحلة التي تقع بين الثامنة والعشرين والخمسين من العمر.

يبلغ حي من النضج العقلي مبلغاً عظيماً ويصل إلى السعادة الكبرى. وسبيله إلى هذه السعادة التحرر من ربقات الجسد ومن الرغبات والشهوات واعتماد الرياضة الفكرية. وهنا يصبح حي صوفياً إشراقياً يتحد مع الكون الأعظم ويدرك معنى الألوهية ويوحده الله عز وجل وينزهه. وفي هذه المرحلة يلتقي بأسال وسلامان ويدور ما يدور بينهم من جدل حول الحقيقة والغايات الكونية المطلقة، ويعرف الثلاثة أن ما يكتسب بالوحي يمكن أن يكتسب بالعقل وأنه ليس هناك من تعارض بين الدين والفلسفة في اقتفاء الحقيقة والوصول إلى غاية الكشف الكلية.

وعلى الرغم من عودة أسال وحي إلى المدينة لهداية المجتمع ولكنهما يمينان بالفشل ويعترفان بصعوبة تنوير الناس بالحقائق الكلية وتخليصهم من عذابهم الأبدي فعاداً مهزومين مدحورين إلى الجزيرة أملاً بالخلاص وعزفاً عن الدنيا وتوحداً بالمعرفة اتحاداً مع الحقيقة وإيماناً بالله المنزه عن المادة والصفات. وهذا يعني العودة إلى الطبيعة حيث الصفاء والنقاء والانقطاع إلى عبادة الله عز وجل جلالة

منهج ابن طفيل التربوي:

يؤكد ابن طفيل على أهمية الاستعدادات العقلية والانفعالية عند الإنسان. فالإنسان يمتلك قابلية التعلم والإدراك بالفطرة السليمة وعلى هذا الأساس تمكن حي من إدراك المحسوسات والمعقولات إدراكاً يتصف بالتمام والكمال. لأن عقل حي كان مهياً باستعداد فطري للكشف عن طبيعة الحقائق والعلاقة الجوهرية بين الأشياء: بين الخالق والمخلوق، بين الجسد والروح، بين المتشابهات والمتناقضات، وبين القضايا المتقابلة والمتعكسة. ومع ذلك كله فإن هذه المعرفة لا تحدث بصورة عفوية كيفما اتفق بل تحدث عبر منهجية عرفانية ترتبط بالعمر والخبرة والتجربة والبيئة. فالطبيعة عامل كشف وإلهام وهي التي تصقل الفطرة وتنمي فيها انقذاحات المعرفة وبفضل التجربة الطبيعية لحي تمكن من الكشف عن ماهية الأشياء

الحيوانات المعبرة عن نقل الانفعالات مثل الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع". ومع أن حي لم يبلغ العامين من عمره إلا أنه في هذه المرحلة أصبح مهياً للحياة ومستعداً لها.

المرحلة الثانية:

وتتمتد هذه المرحلة من السنتين حتى السابعة من العمر. وفي هذه المرحلة يبدأ حي يتجاوز مناحي ضعفه وقصوره ويصبح قادراً على أداء بعض الأدوار الضرورية للحفاظ على وجوده واستمرارية حياته. وفي هذه المرحلة يتمكن حي من استخدام الملاحظة والمقارنة والمشاهدة والتأمل. وبدأ يفهم معنى وحدة الذات والهوية وانفصاله عن الآخرين ويكتشف الفروق بين الكائنات الحية التي تحيط به. وبدأت أيضاً في هذه المرحلة تظهر لديه بعض العواطف السلبية والإيجابية تجاه الأشياء.

المرحلة الثالثة:

وتبدأ هذه المرحلة من السابعة حتى الحادية والعشرين من العمر، وهي من أطول مراحل النمو عند حي وهي بالتالي تشكل نوعاً من الاستمرارية المؤسسية على المرحلة السابقة والتي تؤسس لمرحلة لاحقة. ففي مستوى الجسد استطاع حي أن يدرك التكامل القائم بين الروح والجسد وبدأ يفهم ماهية كل منهما. فالروح كما يدركها هي أسمى من الجسد، والجسد آلة الروح ومسكنها. وتبلغ معرفة حي عن العلاقة بين الجسد والروح غايتها القصوى ويفهم وظائف الأعضاء وطبيعتها. وفي المستوى العاطفي تتمحور عواطف حي ونوازعه الانفعالية نحو الطيبة التي منحته الحياة. وقد تعلم من الغراب عملية الدفن دفن الجثث الميتة ومواراتها في التراب. وقد فعل ذلك عندما ماتت أمه الطيبة ولكن حبه بقي وجداً روحياً شمل جميع الطباء في الغابة لأنه كان يرى صورة أمه في جميع الطباء. وذلك هو الحب الروحي الذي يعم ويسمو ويأخذ انطلاقته الرمزية. وفي المستوى العقلي نجد أن حي يحقق تقدماً لا يستهان به في مجال التفكير والتأمل والنظر في قضايا الكون والوجود والحياة. واستطاع في هذه المرحلة أن يكتشف علاقات كثيرة أهمها:

- الكشف عن العلاقات بين أشياء متنافرة ومتضادة مثل علاقة الروح بالجسد.
- عرف أن الإدراك يتم عن طريق الحواس وأن تعطل حاسة ما يؤدي إلى تعطل وظيفتها الإدراكية.
- إدراك طبيعة الحركة من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى. كما أدرك خصائص المادة الهندسية التي تتعلق بالعمق والطول والعرض والارتفاع.
- الكشف عن خصائص المادة وأصولها التي تعود إلى الماء والهواء والتراب والنار.
- الكشف عن مبدأ العلية والسببية بين المظاهر الطبيعية.

المرحلة الرابعة:

لقاء الطبيعة والطبيعية (بين طبيعة حي وطبيعة الجزيرة) امتلك حي زمام نفسه نحو الخير المطلق. فالعلاقة هي جدل طبيعي بين الخير الذي يتأصل في كل طبيعة. وتلك هي الطبيعة الأم التي يلجأ إليها الإنسان عندما يحاصره الفساد والظلم والقهر في المجتمع. وكان ابن طفيل كان يرى في الطبيعة ملاذاً ومنهجاً يمكن الإنسان من العودة إلى أصلته الخيرة والتحرر من أثقال المجتمع التي تنذر بالفساد.

وباختصار فإن "حي بن يقظان" يرسم في كتابه هذا ملامح نظرية طبيعية في التربية متعددة الاتجاهات بعيدة الغايات تحمل في ذاتها نسقاً يفيض بتصورات فلسفية وإنسانية تتميز بطابع الشمول والأصالة.

من مقال للدكتور علي أسعد جريدة الأسبوع الأدبي عدد (٨٩٣) بتصرف يسير

النقد لهذه القصة

١- أولاً لا بد من التنبيه أن القصة كما ذكر غير واحد من المؤرخين أنها للفيلسوف ابن سينا .

وابن سينا أحد فلاسفة الإسلام المتهمين بالزندقة والإلحاد قال ابن قيم الجوزية: (وكان ابن سينا - كما أخبر عن نفسه - هو وأبوه، من أهل دعوة الحاكم، من القرامطة الباطنيين)، وقال ابن تيمية (تكلم ابن سينا في أشياء من الإلهيات، والنبويات، والمعاد، والشرائع، لم يتكلم بها سلفه، ولا وصلت إليها عقولهم، ولا بلغت علومهم؛ فإنه استفادها من المسلمين، وإن كان إنما يأخذ عن الملاحدة المنتسبين إلى الإسلام كالإسماعيلية؛ وكان أهل بيته من أهل دعوتهم من أتباع الحاكم العبيدي الذي كان هو وأهل بيته معروفين عند المسلمين بالإلحاد)

وقد ذكر غير واحد في ترجمة ابن سينا أن من كتبه "حي بن يقظان" كما ذكر ذلك الزركلي في الأعلام وقام بشرحها عدة من أعيان الفلاسفة .

وقد كتب كذلك على منوالها عدة من فلاسفة كما فعل علي بن أبي الحزم القرشي وسماها "فاضل بن ناطق" كما في الأعلام للزركلي (٢٧١/٤) وكذلك للسهرودي المتهم بالزندقة والإلحاد رسالة على هذه القصة كما في وفيات الأعيان (٢٦٩/٦) ولا شك أن تتابع هؤلاء الفلاسفة على هذه القصة الفلسفية بالشرح أو التأليف له مغزى وهدف .

ومما يؤكد الصلة بين رسالة ابن الطفيل ورسالة ابن سينا ما قاله الأستاذ إبراهيم عبد الله "الشخصيتان المعينتان لـ "حي" بن طفيل، على اكتشاف الدين والمجتمع؛ أسال وسالمان فاقتبسهما ابن طفيل من قصة نوه بها ابن سينا في القسم الأخير من سفره "الإشارات والتنبيهات"، وأوماً إلى أنها من الرموز التي تحمل معاني جديرة بالتأمل... إن العناصر التي نعتبر أن ابن طفيل استلهمها من فلسفة ابن سينا، وخاصة من رسالتي "حي ابن يقظان" و"أسال وسالمان" السينويتين، باعتبارهما

وطبيعة المعقولات. ويبين ابن طفيل المنهجية التي يعتمدها حي في كشفه وفي إشرافاته العقلية. ويتكون هذا المنهج العرفاني من الخطوات التالية:

أولاً - الانتقال من البسيط إلى المركب في معرفة الكائنات والمخلوقات والأشياء. إذ كان حي ينتقل في عملية المعرفة ومن السهل إلى الصعب ومن البسيط إلى المركب.

ثانياً - الانتقال من الظاهر المحسوس إلى الباطن. وتلك هي حالة حي عندما ماتت الطبيعة حيث كان يبحث في ظاهر الأمر، فلم يعرف سبباً لموتها ولكنه افترض غياب الروح فيها وهي كينونة لا تشاهد بالعين المجردة ولو كانت كذلك لشاهدها.

ثالثاً - الانتقال من المحسوس إلى المعقول وهذا يشمل إدراك حي لمبدأ السببية والعلية ومبدأ الوحدة والكثرة ثم ماهية الأشياء ومكوناتها.

رابعاً - الانتقال من الجزئي إلى الكلي ومن الخاص إلى العام وهذا يدل على المعرفة الاستقرائية التي ينتقل فيها الإنسان من الملاحظات الجزئية إلى القانون العام الذي يشملها.

التربية الطبيعية عند ابن طفيل:

يشكل مذهب ابن طفيل في "حي بن يقظان" ينبوعاً للفكر الطبيعي في الفلسفة والتربية، ويعد علامة التربية الطبيعية وربان المذاهب الطبيعية المختلفة التي شهدتها أوروبا في القرن الثامن عشر على يد المفكر الفرنسي جان جاك روسو في كتابه إميل. ويقر كثير من النقاد بأن روسو كان قد نهل من معين الفكر الطبيعي عند ابن طفيل وأنه قد قرأ بتمعن كبير قصة "حي بن يقظان" واطلع على مضامينها واستفاد منها في تشكيل نظريته الطبيعية في التربية والسياسة. ففي كل منحي من مناحي فكر ابن طفيل تطالعنا الطبيعة بجمال تكوينها طاقة سامية خلاقة تمكن حي من الوصول إلى أقصى غايته وأنبى طموحاته الإنسانية بوصفه مفكراً أنسياً عاقلاً وحكيماً.

لقد تلقفته الطبيعة في المهد ووفرت له ما يناسبه من الحنان والرعاية عبر الجزيرة والظبية والطيور والأشجار والثمار. فأيقظت فيه هذه الطبيعة حب التأمل والتفكير فولدت فيه فضول العارفين وانطلقت به إلى الحلم الكبير لإدراك الصوفي الإشرافي للعالم والكون.

فالتربية يجب أن تكون طبيعية لأن ابن طفيل عاش في أحضان الطبيعة وتغذى من عطائها وتعلم منها فن التفكير والحياة والعمل والتأمل والنظر والبحث عن ماهية الأشياء. ويلاحظ في هذا السياق أن ابن طفيل يؤكد في نسق تصورات أن الطبيعة كافية بذاتها لتربية الإنسان وقادرة على أن تأخذ به إلى أكثر معالم الرشد والمعرفة الإنسانية تقدماً.

ويعتقد ابن طفيل مرة أخرى أن الطبيعة خيرة لا شر فيها، وليس ثمة نزع شر أصيل في النفس الإنسانية. كان حي خيراً بفطرته وكانت الطبيعة حاضنه الذي ينضح بكل الخير وبين

الباطنية وهو التعبير بالرمز عن الحقائق التي يخفونها فهذا أبو حامد الغزالي يذكر في كتاب " ميزان العمل " أن الآراء ثلاثة أقسام:

أولاً : رأي يشارك فيه الجمهور فيما هم عليه .
ثانياً : رأي يكون بحسب ما يخاطب به كل سائل و مسترشد .
ثالثاً : رأي يكون بين الإنسان ونفسه لا يطلع عليه إلا من هو شريكه في اعتقاده .

والرمز عبارة عن التكلم بلغتين متقابلتين : أي من جهة الصورة العامة و التعبير ، تكون المعاني الواضحة و المدركة من طرف الجميع هي المعاني التي تصادق عليها العامة ، أما المعاني الضمنية و المرمزة فتحمل بين طياتها مقاصد المفكر و مرامييه ، و يمكن التعبير عن فاعلية هذه الطريقة بعملية " تحقيق " ، أو على أنه مدح في الظاهر قدح في الباطن .
وقد سلك ابن الطفيل في قصته تلك هذا المسلك فعبر في هذه القصة برموز وألفاظ باطنها السلامة والرحمة وباطنها العذاب والكفر .

يقول إبراهيم عبدالله : لقد اختار ابن طفيل لبطل قصته اسم "حي بن يقظان" ، و"الحي هو الدارك وهو "المتحرك من ذاته بحركات محدودة نحو أغراض وأفعال محدودة تتولد عنها أفعال محدودة "واليقظان" هو المستعمل للحواس" ، فجمع له بين الإدراك العقلي وبين الممارسة العلمية الخاضعة للتدبير .
وهكذا أدرك "حي" باشتغاله المضمي بحواسه، وبتفتحه الفكري الناتج عن فطرته الفائقة معرفة نظرية وعلمية كاملة، وتحرك بفعل ذاتي واع، وبتدبير كبير - مشدوها بلغز هذا الوجود - لبلوغ الكمال الميتافيزيقي.

فـ "حي" إذن يرمز عند ابن طفيل لأدوات المعرفة في تحررها وتفتحها وتآلقها وشوقها إلى المعرفة التي ترمي بالذات من خلال أفعال محدودة في أتون المطلق.

أما "أسال" ابن طفيل فيرمز "للعقل الديني" الذي يترقى في المعرفة مكسراً طوق التقليد متجاوزاً ظواهر النصوص، كلفاً بالتأمل والغوص على المعاني، محباً للعزلة المعنية على ذلك حتى يصل بمساعدة "حي" إلى درجة الاتصال.

إن هذا العقل، بمواصفاته التي حرص ابن طفيل على التشديد عليها، هو وحده القادر على التجاوب مع "العقل الفلسفي" الذي يمثل "حي بن يقظان". ولذلك سيجسد ابن طفيل من خلال لقاء "أسال" "بجي"، واطمئنان بعضهما لبعض، وتبادلتهما لتجاربيهما، إخاء "الفلسفة" والشرعية، و"المحبة الطبيعية" التي تحدث عنها ابن رشد في "فصل المقال"، ولا يخفى أن هناك قرابة واضحة بين "الأسلين"؛ "أسال" ابن سينا وأسال ابن طفيل، وإن لم يكن بينهما تطابق تام؛ فكلاهما ترقى في مراقي المعرفة، حتى بلغ درجة من الكمال.

أما "سلامان" ابن طفيل فرمز "للعقل الديني"، والوقاف عند

تضمنان كثيراً من هذه العناصر السينوية، التي هي من أسرار هذه الحكمة المشرقية التي نوه بها ابن طفيل في بداية رسالته الفلسفة، هي : القول بالتولد الذاتي، وجوهرية النفس، والقول بـ"الوهمية" الأجرام السماوية، والقول بالمجاهدة، والقول بالحياة بعد الموت، وهي عناصر تخترق النص الفلسفي وتشكل لحمته الأساسية.

الأستاذ إبراهيم بن عبدالله في مقاله " معالم من التجربة الفلسفية لابن الطفيل

انظر مجلة التاريخ العربي (١٣٣٩٥/١)

٢- مؤلف هذه القصة الفلسفية هو ابن طفيل :

محمد بن عبد الملك بن محمد بن طفيل القيسي الأندلسي. ولد بمدينة (وادي أش) قرب غرناطة. درس الفلسفة والطب في غرناطة. أعظم فلاسفة الأندلس ورياضيها وأطبائها. تولى منصب الوزارة ومنصب الطبيب الخاص للسلطان أبي يعقوب يوسف أمير الموحدين، وكانت له حظوة عظيمة عنده. وكان معاصراً لابن رشد وصديقاً له. لم يصل إلينا من كتبه سوى قصة (حي بن يقظان) أو (أسرار الحكمة الإشراقية) وقد ترجم إلى عدة لغات أجنبية

وقد اتهم ابن الطفيل بالزندقة والإلحاد قال شيخ الإسلام ابن تيمية : وهذا في الجملة قول المتفلسفة والباطنية كالملاحدة الإسماعيلية وأصحاب رسائل إخوان الصفاء والفارابي و ابن سينا والسهورودي المقتول وابن رشد الحفيد وملاحدة الصوفية الخارجين عن طريقة المشايخ المتقدمين من أهل الكتاب والسنة ابن عربي و ابن سبعين و ابن الطفيل صاحب رسالة حي بن يقظان وخلق كثير غير هؤلاء .

درء التعارض (٩/١) وانظر العقيدة الأصفهانية (١٧٣)

٣- نرى في القصة الضرب كثيراً على مسألة العقل الذي يندفن حولها كثيراً الفلاسفة ، ولذلك لاقت قصة حي بن يقظان هذه رواجاً عظيماً بين المفكرين والعقلانيين ، ولا يزال كثير من هؤلاء يعتبر هذه القصة الفيلسوف في قضية العقل ولا يزالون يؤمنون بأن العقل موهبة طبيعية تنمو من تلقاء نفسها سواء عاش الإنسان في مجتمع أم عاش منذ ولادته وحيداً منعزلاً .
وهذا مخالف لكثير من الأبحاث العلمية الحديثة التي تكاد تجمع على خطأ هذا الرأي ، حيث ثبت اليوم أن العقل البشري صنعة من صنائع المجتمع وهو لا ينمو أو ينضج إلا في زحمة الاتصال الاجتماعي .

٤- يعرض ابن الطفيل في قصته أن عقل هذا الإنسان استطاع أن يفكر ويستنتج حتى توصل بتفكيره المجرد إلى كثير من الحقائق الكونية التي توصل إليها الفلاسفة العظام من قبل وهذا العقل البشري ينمو من تلقاء ذاته ولا حاجة به إلى التعلم أو التلقين .

٥- هذه القصة الفلسفية سلك فيها مؤلفها مسلك من مسالك

على قسمين : كامل و ناقص ، و المقصود هو الإنسان الكامل ... الخ) .

هـ - التدخلات المباشرة للكاتب (في ثنايا القصة) : و تفيد استدراقات منه لتغطية الغرض الأصلي ، و هذا التدخل إما أن يكون القصد منه الوصف و الإيضاح أو توجيه القارئ إلى معنى معين ، أو الاعتذار ، أو الجدال و الخصام ، أو التوبيخ . و القصد من هذا الحضور في بعض المواقع هو إرهاب القارئ غير المرغوب فيه أو تضليله .

ز - اختيار مواضع الآيات القرآنية : و ذلك لتوظيفها في غرض ما ، أو تسكيناً و تهدئة للشعور الديني و بث الطمأنينة في المتدينين المتعصبين من القراء ، و يدخل في هذا الباب أيضاً ، الدعاء و الجمل الاعتراضية .

ح - التعلل بقصور اللغة و فقرها : و هذه الوسيلة ما هي سوى حيلة من الكاتب لتغطية أغراضه من ناحية و الاحتماء بإمكانية التأويل من ناحية أخرى ، و إلا كيف تحصل الفكرة في ذهن واضحة جلية و لا يواتيها التعبير ؟ سوى أن تكون هذه الفكرة مختلطة و باطلة ، أو أن يتهرب الكاتب من الإفصاح المباشر عنها . لأن ما يعجز اللغة في الحقيقة هو ذلك الذي لم يتبينه ذهن و لا صفت معرفته في العقل (مثل العواطف و المشاعر لكونها حالات تخص الذات الفردية فلا يتأتى للإنسان التعبير عنها بكامل الصدق) .

ط - تقابل آراء الكاتب في المسألة الواحدة : (كذم الفلاسفة و تبني آراءهم ، و اتهام العقل بالقصور والاعتماد عليه و مدحه و تقديمه على كل ما سواه من الملكات ، و تقديس الدين و تركيته ثم انتقاد بعض ما جاء فيه ... الخ) . فمن شأن هذه العملية أن تزرع التذبذب في عقل من يريد الوقوف على موقف واضح لابن طفيل بغرض الإيقاع به ، لأن صادق النية سينتقي الحق من القصة - بعد بحث و غرلة و تمحيص - لذلك لا تهمه مواقف ابن طفيل ولا وجهة نظره و لا شخصه ، و إنما سيهتم للحقيقة في حد ذاتها . و أما سئى القصد فسيبحث عن مأخذ في سياق القصة يتهم بها الكاتب . فإذا ما كان القول مختلفاً أو أنه يبدو متناقضاً ، فإن باب التأويل سيفتح عندئذ على مصرعيه . و سيجد الكاتب نجاته في ذلك .

ي - القول بتمايز الطبائع : و أن الذين تكتمل فيهم الرتبة الإنسانية هم أصحاب الحق الذي لا " جمجمة فيه " ، أما الآخرون فعلى باطل و تنقصهم ملكة التمييز لقرينهم من الحيوانية : و تكمن الغاية من هذه الطريقة في توظيف غرور الناس من ناحية ، إذ من سيجرؤ على الاختلاف مع " الفلاسفة " و معارضتهم سيتهمة ابن طفيل بأنه من صنف الحيوانات غير الناطقة . و من ناحية أخرى بغرض التشفي من الخصوم بالظعن في مقدرتهم العقلية .

ك - القول بأن : " الغاية من كتابة القصة هو كشف السر " : ثم

الظواهر ،

المحب للاجتماع الإنساني والحريص عليه، العقل غير مؤهل - عادة - لفهم

"الحكمة" والتجاوب معها. وقد أسند ابن طفيل لسالمان نفس الوظيفة التي أسندها

ابن سينا لسميه، فكلاهما "ملك"، وإن كانت الأدوار التي قام بها كل منهما

منسجمة مع السياق الفلسفي - الأدبي للقصة-.

مجلة التاريخ العربي (١٣٣٩٩)

الرمزية في قصة : "حي بن يقظان"

يؤكد ابن طفيل ، على أن قصته مصطبغة برمزية مقصودة ، فهو يقول في الفقرة الأخيرة من الكتاب : و لم نخل مع ذلك ، ما أودعناه هذه الأوراق اليسيرة ، من الأسرار ، عن جانب حجاب رقيق و سر لطيف ينهتك سريعا لمن هو أهله ، ويتكاثر لمن لا يستحق تجاوزه .

وقد أجمل بعض الباحثين هذه الرمزية في النقاط التالية :

أ - ورود القصة في شكل رسالة : من شأنه أن يقرب الصلة بين القارئ و الكاتب ، و من شأنه أيضاً ، أن يعطي للقصة مدلولاً إخبارياً له وقعته في نفسية السامع أو القارئ ، إذ أنه سيضيف على الأحداث من الواقعية و الحركية مما سيشعر القارئ بأنه طرف لا غنى عنه في كل ذلك .

ب - ورودها في شكل قصة : يمكن الكاتب من تصوير الأحداث و تحريك الصور في المخيلة و تخلصه من الأسلوب السردى الممل ، بافتعال واقع خيالي لتطويع الأحداث مليء بعناصر التشويق . وهذه طريقة لافتكاك شرعية الدخول إلى قلب القارئ ، و بالتالي زرع الطمأنينة فيه و التحكم في اعتقاده .

ج - التقديم للقصة : يهيئ القارئ و يوطر تفكيره ، فيوجهه نحو وجهة واحدة يختارها له الكاتب ، و يخلصه بالتالي من الأحكام و الظنون المسبقة . و كما أنه يسعى إلى إفراغ العقل من هذه الأحكام ، فإنه في المقابل يضع فيه بعض التقييمات والآراء الأولية و المباشرة ، حتى يظن القارئ (غير المرغوب فيه) أن ما أورده الكاتب في القصة من مقاصد هو نفس ما أشار إليه في التقديم .

د - الازدواجية في رواية التولد : هي دليل على اتباع أسلوب ثنائي في ازدواجية المعنى الذي سيعتمده ابن طفيل . و نلاحظ أن هذه الثنائية تغطي كافة القصة : (السن سنان : عمر جسمي و عمر عقلي ، و المقصود هو العمر العقلي - الحقيقة حقيقتان : الأولى يمثلها حي بن يقظان ، و الثانية يمثلها أسال ، و الحقيقة التي يمثلها حي هي المقصودة - الباطل باطلان : الباطل الذي عليه الجمهور و الباطل الذي عليه سلمان ، و المقصود هو الباطل الذي عليه سلمان ، ممثل الفقهاء - و القصة على نحوين : نظري و عملي ، و المقصود هو القسم النظري - و الإنسان

جودا ، و لا يستأصل منه نوعا بأسره " أليس في هذا القول، صياغة لقانون في الرفق بالحيوان ؟

انظر "منتدى علم المنطق والكلام والفلسفة" بحث في الرمزية في قصة "حي بن يقظان"

٦- يلحظ في القصة التركيز على مسألة الطبيعة والاستقاء منها وهذا مذهب من مذاهب الفلاسفة بل قول الملاحدة الذين يجعلون أصل كل شيء الطبيعة .

يقول الأستاذ أنور أبو البندورة : كانت المعرفة بالصيغة التي سُميت علوماً طبيعية هي أول ما وصل إليه حي بن يقظان، وقد باشر بعلم الحيوان والطب إذ قام بتشريح الطيبة وتعرف إلى أعضائها الداخلية عضواً عضواً ودقق في أوصافها ووظائفها، ومن ذلك ينتقل إلى النبات والمعادن وأصناف الحجارة والتربة والماء والبخار والدخان.

وبالنسبة إلى صفات الأجسام وخواصها نجد حياً يكتشف الأحجام في الأجسام، وإلى الحرارة والبرودة وتحولاتها ونحو ذلك من الاختلافات. ويبدو أن حياً اكتشف الجاذبية وأثرها على الأجسام من حيث ثقلها.

أما مسألة النشوء، فنراه في ولادة حي بن يقظان نفسه حيث يعرض ابن طفيل النشوء المرتجل لحي بن يقظان على أساس أنه عمل طبيعي يلتزم بمسألة النمو الطبيعي أي البيولوجي من خلال التغذية والحفاظ على صحة المولود.

والجدير بالذكر هنا أن المكان الذي ذكره ابن طفيل عن حدوث النشوء الطبيعي فيه جزيرة من جزر الهند تحت خط الاستواء هو نفسه الذي يشير إليه إنجلز في بحثه تحت عنوان: "دور العمل في تحول القرد إلى إنسان"؟!

من مقال لأبي البندورة "الأبعاد الفلسفية في قصة "حي بن يقظان"

٧- في القصة إشارات إلى مذهب الحلول والاتحاد بعبارات خفية

وقد أشار شيخ الإسلام إلى ذلك قال رحمه الله : وأما التي يسميها علوم المكافحة ويرمز إليها في الإحياء وغيره ففيها يستمد من كلام المتفلسفة وغيرهم كما في مشكاة الأنوار والمضنون به على غير أهلهم وغير ذلك وبسبب خلطه التصوف بالفلسفة كما خلط الأصول بالفلسفة صار ينسب إلى التصوف من ليس هو موافقاً للمشائخ المقبولين الذين لهم في الأمة لسان صدق رضي الله تعالى عنهم بل يكون مبائناً لهم في أصول الإيمان كالإيمان بالتوحيد والرسالة واليوم الآخر ويجعلون هذه مذاهب الصوفية كما يذكر ذلك ابن الطفيل صاحب رسالة حي بن يقظان وأبو الوليد ابن رشد الحفيد وصاحب خلع العلم وابن العربي صاحب الفتوحات وفصوص الحكم وابن سبعين وأمثال هؤلاء ممن يتظاهر بمذاهب مشايخ الصوفية وأهل الطريق وهو في التحقيق منافق زنديق ينتهي إلى القول بالحلول والاتحاد وأتباع

التصريح : "بأن القصة مغطاة بالأساليب الرمزية " : هو قول الغرض منه ، تشويق القارئ من جهة ، و من جهة أخرى حمله على أن يبذل مجهوداً إضافياً لفهم مقاصد الكاتب منها وفيها . ل - اعتذار ابن طفيل لإخوانه في الاعتقاد : يعتبر إقرار منه ، بأن الكشف عن السر قد يعود عليه وعلى أمثاله بالضرر . وأنه كذلك قد يضر بالعامّة التي هي - بحكم نقص في طبيعتها - غير مؤهلة لذلك . و في هذا الإقرار تأكيد على عناصر التشويق في القصة التي تحولت قراءتها إلى مغامرة خطيرة . م - اختيار أسماء الأبطال : و ذلك للدلالة على شخصية كل بطل منهم و منزلته و رغم أن هذه الخاصية مضمرة في القصة، إلا أنه لا يمكن لابن سينا أن يطلق هذه الأسماء على أبطال قصته دون أن تحمل مدلولاً ما ، يقصده ، ولا يمكن لابن طفيل ، أن يستعمل هذه الأسماء دون أن يكون مطلعاً على مقصد ابن سينا، أو دون أن يلبسها من المعاني ما يهدف بها إليه:

أ - "حي بن يقظان " : "حي" يقصد به : "العقل " ، لأنه لا معنى للحياة الإنسانية عند المفكرين الإسلاميين سوى الإدراك ، و عند تمام الإدراك العقلي البرهاني تكتمل الحياة . أما "ابن يقظان " فهو يرمز به إلى الأصل الذي انحدر منه العقل أو صدر عنه وهو "العقل الفعال " ، الذي هو على علاقة بما يجري في العالم الأرضي ، والساير على تنظيم عالم الكون و الفساد ، لذلك فهو بريء عن الغفلة أو الإغفاء ، كما أنه في علاقة فيضية أبدية بالعقول السماوية و بالعقل الأول الذي هو في حضور دائم عند ذاته باستمرار . فبين العقل و الألوهية نسبة جوهرية .

ب - "أسأل" : هو أمر لفعل "سأل " ، (بالتخفيف) ، و قد يعني به ابن طفيل ، ذلك الشخص الكثير السؤال والمولع بالبحث و المستكنة للأسرار ، و السؤال هو نصف العلم - كما قيل - ، لهذا كان "أسأل " قريب من "حي" الذي يمتلك العلم كله .

ج - "سلامان " : مشتق من فعل "سلم " ، وهو يوحي بالسلامة ، و "سلامان " في القصة ، يمثل شخصية رجل يؤثر الطمأنينة و الركون إلى الراحة و هدوء البال و الرغبة الجامعة في دعم دوام الحال و استقرار الأحوال ، إذ هو من الأعيان و من المقربين من السلطان .

د - "الظبية " : الإنسان يرجع إلى الحيوان كما يرجع النوع إلى الجنس ، بل لا يختلف الإنسان عن الحيوان إلا بامتلاكه للحقيقة العقلية ، لذلك نجد من المفكرين الإسلاميين من يحرم على نفسه أكل اللحوم ، لاعتقاده هذا الاعتقاد ، وتأثراً ببعض المذاهب الهندية . و ابن طفيل عندما يصنف المآكل المباحة لـ "حي" فإنه يضع لحم الحيوان في الدرجة الأخيرة، و لا يبيحها له إلا إذا عدم المآكل : "فإن عدم هذه فله أن يأخذ من الحيوان أو من بيضه، و الشرط عليه في الحيوان أن يأخذ من أكثره و

المظاهر الطبيعية الأولى أو أولى مراتب الوجود، فقد تبين لحي أن جميع الأجسام التي في عالم الكون منها ما تتقوم حقيقتها بصورة واحدة زائدة على معنى الجسمية، وهذه هي العناصر الأربعة.

- الصور: ومنها تتقوم حقيقتها بأكثر من ذلك كالحيوان والنبات. فما كان قوام حقيقته بصور أقل، كانت أفعاله أقل، وبعده عن الحياة أكثر، فإن عدم الصورة محله لم يكن فيه إلى الحياة طريق، وصار في خال شبيهة بالعدم، وما كان قوام حقيقته بصور أكثر، كانت أفعاله أكثر، ودخوله في حال الحياة أبلغ. وإن كانت تلك الصور بحيث لا سبيل إلى مفارقتها لمادتها التي اختصت بها كانت الحياة حينئذ في غاية الظهور والدوام والقوة.

فالشيء العديم للصورة هو الهولي والمادة، والمادة ولا شيء من الحياة فيها وهي شبيهة بالعدم، والشيء المتنوه بصورة واحدة هي العناصر الأربعة وهي أولى مراتب الوجود في عالم الكون ومنها تتركب الأشياء ذات الصور الكثيرة.

وهكذا كانت الطريق التي سلكها حي نحو الحكمة الشرقية تكشف عن أسرارها.. فما هي الحكمة الشرقية هذه؟

يذكر ابن طفيل في مطلع قصته أن الحكمة الشرقية المقصودة هي "التي ذكرها الشيخ الإمام الرئيس أبو علي ابن سينا". والحكمة الشرقية، عند ابن سينا، هي إدراك حقائق العالم من طرق الإرادة والعقل. وسبيل ذلك أن يقصد الإنسان إلى أن تتسع معرفته بالوجود ويعظم اختباره حتى يصبح له حدس قوي فيصرف حقائق العالم وعلل المظاهر المتعددة بأدنى تأمل. ويريد ابن سينا أن يفرق بين الحكمة الشرقية وبين التصوف حينما يقول وهو المعنى الذي يسميه الصوفية بالاتحاد. ومع أن ابن سينا ينسب هذا العلم إلى الإدراك العقلي، فإنه يعتقد أن العبادة الباطنة على الأخص وهي التأمل والاستغراق في تفهم حقائق العالم، كالعبادة الظاهرة من الصلاة والصيام، تساعد هذا الإدراك على أن يقوى. أما ثمرة هذا التفهم لمظاهر الوجود وحقائقه، ثم الاستعانة على ذلك بالعبادة الظاهرة والباطنة فهو الكشف أو المشاهدة. وهذا ما أشار إليه ابن طفيل.

وهكذا نرى بوضوح أن الحكمة الشرقية توافق التصوف المعتدل في النتيجة في الكشف والمشاهدة ولكنها تخالفه في الطريقة. إن الكشف في الحكمة الشرقية يأتي من طريق الإرادة والتفكير فإن هو إدراك عقلي واضح. أما في التصوف فإن ما يُسمى كشفاً يأتي عن طريق إماتة الحواس وإنكار التفكير، فإن هو صور تُنسج في الخيال.

وعندما نتابع سيرة حي بن يقظان نجد أن حياً قد استطاع أن يحيط بكل شيء عن الوجود من أدنى الأجسام المادية وأصغرها إلى أرقى درجات الصور الروحانية عن طريق العقل الذي أعياه فأصبح متصوفاً، وعرف الله من خلال

القرامطة أهل الإلحاد ومذهب الإباحية الدافعين للأمر والنهي والوعد والوعيد ملاحظين لحقيقة القدر التي لا يفرق فيها بين الأنبياء والمرسلين وبين كل جبار عنيد وقائلين مع ذلك بنوع من الحقائق البدعية غير عارفين بالحقائق الدينية الشرعية ولا سالكين مسلك أولياء الله الذين هم بعد الأنبياء خير البرية فهم في نهاية تحقيهم يسقطون الأمر والنهي والطاعة والعبادة مشاقين للرسول متبعين غير سبيل المؤمنين ويفارقون سبيل أولياء الله المتقين إلى سبيل أولياء الشياطين ثم يقولون بالحلول والاتحاد وهو غاية الكفر ونهاية الإلحاد.

العقيدة الأصفهانية (١٧٣)

٨- التركيز على مسألة الوجد والتصوف وأن هناك حقائق وبواطن لا يصل إليها إلا أهل الحقيقة والباطن أما أهل الظاهر فلا.

ولذلك جاء في كتاب "حي بن يقظان" بيان حال أهل الظاهر: "لا يزدادون بالجدل إلا إصراراً، وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها"

وقد ذكر الأستاذ محمود قاسم أن الغاية التي قصد إليها ابن طفيل من رسالته هي "تمجيد المعرفة الصوفية وتقديمه لها على كل معرفة سواها"

مجلة التاريخ (١٣٤١٦) الحاشية

ويقول الأستاذ أبو البندورة: ونضيف أن ابن طفيل قد أراد من خلال تناوله عالم ما وراء الطبيعة كشف الوصول إلى "الحكمة الشرقية" التي ذكرها ابن سينا، كما أكد ذلك ابن طفيل نفسه في مطلع قصة حي بن يقظان، باعتبار أن الحكمة الشرقية على ما يبدو من رأيه هي قمة المعرفة الإنسانية.

ما وراء الطبيعة يتناول الوجود الطبيعي في ماهيته الأولى التي لم يتح للوجود الإنساني معاصرة أو مشاهدة نشوء هذه الماهية، ولم يكن للعقل البشري المجال للإحاطة بمدى هذه الماهية. ولتأريخ نشوء الوجود الطبيعي لا بد من اعتماد المقياس التقليدي ونعني به الزمن. وفي قصة حي بن يقظان لا يُجزم ما إذا كان الزمن سابقاً لوجود العالم أم لاحقاً به.

ونحن نرى أن المشكلة الأساسية في نظر ابن طفيل ليست هي اعتقاد حدوث العالم أو اعتقاد قدمه، وإنما هي فيما ينشأ عن كل من الاثنين، وهو يرى أنه سواء اعتقادنا قدم العالم أو حدوثه، فإن النتائج عن ذلك واحد، وهو أن هذا العالم لا بد له من موجد ومن محرك.

وعلى كل فإن نشوء وتحقق الوجود يمر عند ابن طفيل بمراحل ثلاث هي، وهذا يعني أن ابن طفيل قد ذهب مذهب أرسطو في ذلك:

- الهولي: ومن المعروف أن الهولي شبيهة بالعدم فهي خالية من الحياة مجردة من الماضي المادي وتنتفي منها الصورة.

- العناصر الأربعة: وهي الماء والهواء والتراب والنار، وهي

١٠- القصة وإن كان فيها إشارة إلى إثبات ربوبية الله والضرب على ذلك لكن لا يكفي هذا النوع من التوحيد فقد أشار شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله إلى أن صاحب القصة ممن يظن أن غاية التوحيد إثبات هذا النوع فقط من أنواع التوحيد قال رحمه الله : وهذا الذي هو غاية ما عند هؤلاء من معارف الصوفية إذا تدبره من يعرف ما بعث الله به رسوله وما عليه شيوخ القوم - المؤمنون بالله ورسوله - المتبعون لكتاب والسنة تبين له أن ما ذكره في الكتاب بعد كمال تحقيقه لا يصير به الرجل مسلماً فضلاً عن أن يكون ولياً لله وأولياء الله هم المؤمنون المتقون فإنه غايته هو الفناء في التوحيد الذي وصفه وهو توحيد غلاة الجهمية المتضمن نفي الصفات مع القول بقدّم أفلاك وأن الرب موجب بالذات لا فاعل بمشيتة ولا يعلم بالجزئيات ولو قدر أنه فناء في توحيد الربوبية المتضمن للإقرار بما بعث الله به رسوله من الأسماء والصفات لم يكن هذا التوحيد وحده موجبا لكون الرجل مسلماً فضلاً عن أن يكون عارفاً ولياً لله إذ كان هذا التوحيد يقر به المشركون عباد الأصنام فيقرون بأن الله خالق كل شيء وربهم ومليكه وإنما يجعل الفناء في هذا التوحيد هو غاية العارفين صوفية هؤلاء الملاحدة كابن طفيل صاحب رسالة حي بن يقظان وأمثاله

درء التعارض (١٢٦/٣)

هذه بعض الإيماءات التي جمعتها عن هذه القصة الفلسفية التي انتشرت ولاقت رواجاً عند كثير من المفكرين والدارسين , كشفت فيها شيئاً - إن شاء الله - من حقيقة مغزاها ورموزها , والله موفق والهادي للصواب .

المشاهدة والكشف. أما كيف حصل على هذه النتيجة، فبوثوب العقل إلى نتيجة التأمل الذي خضع له العقل زمناً طويلاً قبل ذلك من غير شعور بأنه قد مر في مراحل طوال كثر قبل أن وثب إلى تلك النتيجة المعينة.

وللوصول إلى هذه المعرفة لم يسلك حي سبيل التعلم، فهو لم يكن قد التقى بأسال، بل سلك سبيلاً آخر هو التصوف، وذلك باعتبار أن التصوف هو أسلوب من أساليب المعرفة، أو على حد شرح ومقارنة ر. أوتو R. Otto في كتابه Zur Wesendeutung west – Ostlich Mystik: Vergleich und Unters Cheindung ، حيث يُظهر أن المعرفة الإنسانية في نظر الصوفي ليست مقصورة على معطيات الحواس، كما يقول العقليون فإن هذا في نظر الصوفي تحديد لمدى النشاط الروحي عند الإنسان وتخطيط قاصر لميدان الحياة الروحية، لأن وراء كل هذه المعارف وفوقها نوعاً ثالثاً من المعرفة هو المعرفة الذوقية التي يصح أن نسميها المعرفة الإلهامية. إن العقل وحده يفشل في الوصول إلى الحقيقة المطلقة، إذ المطلق اللامتناهي لا يمكن إدراكه بإرادة لا تعرف المتناهي في الأشياء. والفيلسوف الميتافيزيقي على خطأ - كما يقول كانت - عندما يطبق مقولات العقل الخاضعة لهذا العالم على موضوعات ما بعد الطبيعة التي لا تخضع لهذا العالم، هو فشل ما بعد الطبيعة. ولكن كانت نفسه الذي أغلق باب المعرفة بمسائل ما بعد الطبيعة في وجه العقل النظري، فتح هذا الباب في وجه العقل العملي الذي يعمل عن طريق التجربة والإدراك الذوقي المباشر.

وهكذا سلك حي تلك الحال أو التجربة الروحية الخاصة التي يعيشها الصوفي ويدرك في وضوح تميزها واختلافها عن تجاربه الأخرى. وأداته القلب الذي يمكن أن نسميه مركز الوعي السامي أو الحاسة الكونية التي تختلف اختلافاً جوهرياً عن العقل من أية حاسة من الحواس البدنية .

فالقلب في فلسفة التصوف، رغمًا عن اتصاله مع القلب الجسماني المعروف فإنه لا يتكون من لحم ودم، وإنما هو خاص بالعقلانيات لقدرته على إدراك كنه الأشياء، وإذا أضاعت جوانبه أنوار المعرفة والإيمان كان مصدراً للوحي والإلهام. من مقال لأنور أبو البندورة " الأبعاد الفلسفية في قصة " حي بن يقظان"

٩- القصة فيها إشارة إلى بيان النوع الإنساني من وجه نظر الفلاسفة وخصوصاً في الثلث الأول من القصة ؛ ففرض ميلاد حي بن يقظان من غير أب ولا أم هو التولد الذاتي الذي أشار إليه أرسطو في كتابه الحيوان ولو بمستوى معين ، فقد نقل ابن رشد عن ابن سينا بأنه ممكن أن يتولد الإنسان من تراب كما يتولد الفأر - وإن كان يعتقد - لم يقله موافقة لأهل زمانه . من مقال إبراهيم عبد الله . مجلة التاريخ العربي (١٣٣٨٢)



الزمن في الخطاب الروائي عند عبد عون الروضان

رحاب علي جواد العميري
العراق

أنواع الزمن وتقنياته السردية:
تستلزم دراسة وتحليل مقولة الزمن في الخطاب الروائي ملاحظة التباين الحاصل بين زمن القصة المُفترض (Story) وزمن السرد (Narrative) . وقد رصدت السرديات البنوية ، ولاسيما في دراسة (تودوروف) (١) ، ومن بعده (جيرار جينت) في دراسته المُحكمة عن خطاب السرد (Narrative discourse) ، ثلاث علاقات زمنية ، هي :
١. علاقات الترتيب الزمني لتتابع الأحداث والترتيب الزمني لتنظيمها في السرد ، ويدخل ضمنها الاسترجاعات (Analepses) والاستباقات (Prolepses) .
٢. علاقات المدة (Duration) ، أو السرعة ، المُعبّرة للأحداث ، والمدة الكاذبة (طول النص لروايتها) ، ويدخل ضمنها دراسة المُجمل (Summery) والوقف (Pause) والمشهد (Scene) والفجوة (Gab) .
٣. علاقات التواتر (Frequency) ، أو التكرار (٢) .



المرتبطة التي قدمها السرديون البنائيون في تحليل العلاقات الزمنية ؛ طالما أن القصد هو أن نحلل التمثيل السردى لزمن المدينة من منطق الجدول المُثير بين السردى والثقافى . هكذا سينفتح التحليل في الدراسة على العلاقات المخفية والمُضمرة ، أو بعبارة أخرى المسكوت عنها.

لقد وجدنا بعد قراءة الروايات الثلاث أن من أهم أنواع الزمن لدى (الروضان) الزمن التاريخي ونعني بالزمن التاريخي الزمن الذي حصلت فيه أحداث الرواية، أي الزمن الحقيقي للأحداث ، عند حدوثها، ففي رواية (ربيع في صيف ساخن) نجد الزمن التاريخي هو حقبة الستينيات من القرن الماضي أو قبلها بقليل إبان الاحتلال الإنكليزي للعراق، وما كان في ذلك الوقت من أحداث، هو زمن الهوان للفرد العراقي الذي احتل بلده لنهب خيراته:

((الشوارع خالية وللشمس طعم كالكرامية أو الموت وللناس وجوه المخدولين وعيون الجياد الميتة، المدينة التي تعيش في القلب تموت ..، تموت كما المدن الكبرى فقد غزاها الموت دفعة واحدة واستباحها الواحدة بعد الأخرى، كان لاجنحته رفيف مرعب وبمخالبه السوداء أختطف الجميع ، الرجال والنساء والأطفال، المدن الكبيرة والصغيرة والقرى .. هل يمكن أن ينتهي كل شيء هكذا دفعة واحدة وهل تسقط المدن الكبيرة بضربة واحدة ، وهل سقطت حقا ، وهل كانت قائمة قبل أن تسقط ، ليس لأحد أن ينكر ما حدث ، ولكن هل كان ذلك ناتجا عرضيا أم كان أمرا واجب الحدوث وهل هو القدر حقا)) (٨)

((فهم يعتقلون الآن كل من يتوهمون بأنه يشكل خطرا عليهم .. فنحن نقرب من إحتفالات الذكرى التاسعة للثورة .. وأنت تعرف أن هذه مناسبة لتكريم أولئك الذين من أجلهم قامت الثورة وذلك باستضافتهم في المواقع طيلة أيام الإحتفالات)) (٩)

والروضان في هذه الرواية لم يحدد الزمن فقط لكنه

هذه العلاقات الثلاث كانت مدار دراسات متعاقبة في حقل السرديات

البنوية (٣) وخارجها (٤) ، وقد استفاضت في بحثها حتى استقرت لدى (جيرار جينت) جهازاً نظرياً متكاملًا يمكن للباحث اعتماده في تحليل آلية اشتغال خطاب السرد زمنياً على القصة .

وفي دراستنا لبناء الزمن في روايات الروضان، يهّمنا كثيراً أن نكشف الأثر العميق لثيمة الزمن والاشتغال الزمني في نصوص الدراسة . وقد نقول أن ملاحظة هذا التأثير ورصده يضعنا بإزاء خصوصية روايات الروضان، بوصفها خطاباً سردياً يعتمد مفهوم (الاستعادة، والإستباق) الخاص بالزمن المنقضي والحاضر على التوالي ، وقد تحول بفعل الألم من دلالة الذكرى المنقضية في المكان المعاش والمتغير معاً إلى دلالة الذكرى المفقودة ، وهي المرتبطة ، في الصميم ، بشيء مفقود هو الآخر . وهذا بدوره يؤدي إلى تطور في بنى ذهنية بعينها ، وفي طرائق لمحاولة عبور المسافة وتجاوزها ، فالفقدان في الماضي يلقي بظلاله على أحداث الحاضر إذ تكون ذكريات الماضي أخصب من الحاضر الفعلي .

وفي الحقيقة إن روايات الروضان تُثير إشكالية الفصل في الدراسة بين مقولتي الزمان والمكان ، وتدفع باتجاه الدمج بينهما (٥) تحت مقولة أخرى أشمل منهما يُسمّيهما باختين (الكرونوتوف Chronotope) (٦) ، وعند غيره (الزمان) (٧) . ولكنها ، في المقابل ، تُرسّخ الاشتغال المُتقَرّد للمقولتين كل على جده .

يظهر هذا في بناء الزمان إذ نجد أن توجه السرد لاستعادة الحدث المنقضي زمنياً ، قد فرض هيمنة واضحة لعلاقات الترتيب (الاسترجاعات والاستباقات) وعلاقات المدة (المُجمل والمُفصل) ، وتحضر إلى جانبها صيغة التكرار الزمني من علاقات التواتر . ونرى أن هذه العلاقات تنسجم ، عميقاً ، مع نوعية الأمكنة المُستعادة المتعلقة بالشخصيات في نصوص الدراسة،

وقد أظهرت الدراسة أن الأبطال الثلاثة في الروايات (علي حساني) و(خزعل السلطان) و(الزين) رغم أن الأخير شخصية ثانوية قد احسوا بفقدان الأنسانية مع احتفاء ملحوظ للزين الذي فقد نفسه، ونجد أن الزمان يصبح في نصوص الروايات عند الروضان تاريخ الوطن المُتمثل بزمان المدينة وتاريخ موتها المُتكرر أو تحولاتها الشائكة . لذلك لا يبدو مهماً لدينا أن نلتزم الإجراءات

حروب لن تنتهي في العراق الى أن تقوم الساعة، وكأن الله خلق العراقيين حطبا للحروب:
(لقد استطعنا فعل الكثير والطريق أمامنا طويلة.. والمرأة التي تنجب مرة أو مرتين تعد بإنجاب كثير.. اننا أمة ولود ياإسماعيل ولن نصاب بالعقم ابدا..كلما يدلهم الخطب وتتكاثف سحب اليأس والخوف يشق السماء برق ومطر ينبت خبزا وحرية وأملا.. أمامك التاريخ الطويل والأمجاد العريضة والبطولات)) (١٢)

((ذهب الرجال الذين يحكمون وبقي الحكم لاناس يتبدلون كل يوم ولانعرف عنهم شيئا.. ومع أن اليوم هو احسن من تلك الأيام السود الا أن غدا ربما سيكون من سوء بحيث لايمكن تصوره.. الدنيا لم تعد تستقر على حال)) (١٣)
ونجد الروائي يصرح بسطوة الزمن التاريخي على شخوصه وابطاله وعلى الامكنة التي اختارها لتدوير الحدث في الرواية، ويضع شرحا تفصيليا لماهية الزمن التاريخي لديه:

((في هذه اللحظات التي تهرب من عمر هذا الزمن الذي يجري مثلما نهر طويل متدفق منذ الأزل.. ماذا يحدث في هذه اللحظات بالذات.. الالاف يموتون في فلسطين وأفريقيا وفيتنام برصاص الإستعمار.. الالاف يولدون، يفتحون عيونهم لأول مرة على هذا العالم الصاخب ليرفدوا نهر الحياة المتدفق.. الالاف المراقص تضج بالراقصيين وآلاف المناحات تنصب في كل مكان يموت الملايين جوعا في أكثر من مكان ويموت الآلاف من التخمّة، يسهر الكثيرون من أجل صنع التاريخ ويخطط الكثيرون من أجل سرقة لقمة الخبز من أفواه الجياع... في هذه اللحظة بالذات أيها الوطن الجريح ربما تنطلق حربا ذرية فتدمر العالم كله.)) (١٤)

ومن التناقضات التي يطرحها التفاوت الزمني بين جيل الأب المتمثل بحامد بك وجيل الإبن وليد أنهما على النقيض في الرأي فالأب حامد بك يوالي الاحتلال ويحبه والإبن وليد يكرهه ويعاديه:

((- اية مبادئ هذه التي أنت تعتز بها ياوالدي.. لقد انتهى كل شيء بالنسبة لكم، ولا تتوقع أن تشرق شمس على العراق وعليه قدم إنكليزي مستعمر واحد.. هذا محال.. وإن كنتم الآن تعيشون أياما سعيدة بفضل ظروف معينة فإن الأيام القادمة لن تكون بصالحكم بأي حال من الأحوال)) (١٥)
وفي رواية ((رجل في ذاكرة الرجال)) ينماز الزمن



حدد أيضا طبيعة الحكومة القائمة آنذاك ودورها في العمالة ومعاونة المحتل على سلب ثروات العراقيين الفقراء:
((هناك نقطة مهمة.. قال الرجل الغريب.. يجب أن لاتعيب عن بالنا وهي أن الحكومة لاتستطيع ان تفعل كل شيء مرة واحدة.. أنتم تعرفون أن هناك أناسا معلومين لا يروق لهم ما تقوم به وهم دائما يطلقون الإشاعات ضدها بهدف إرباكها ولكن أؤكد لكم بأن هناك أمورا كبيرة جدا ستتحداها الحكومة لصالحنا.. حتى النفط سيعاد النظر في كثير من الأمور الخاصة به، وهناك ثروة مهمة هي الكبريت ستعطيها الحكومة الى دولة صديقة لنا)) (١٠)

لكن بطل الرواية (علي حساني) على الرغم من كل الظروف المحيطة به (بلد محتل، عملاء، خونة، جواسيس)، إلا أنه مايزال قادرا على التفاؤل والتحدي والأمل فالإنسان يصنع زمنه بنفسه:

((العالم مايزال مليئا بالأشياء العظيمة والجميلة.. والحياة ماتزال بخير.. وإذا أصيب الإنسان بحادث فليس معنى هذا نهاية العالم وكذلك حال الأمم.. ونحن ياإسماعيل أمة لاتعرف الخوف وتسمو دائما فوق الأحزان والجراح.. ولئن خسرنا حربا فهي ليست النهاية أبدا.. بل ربما كانت الشرارة التي ستشعل فتيل حرب التحرير)) (١١)

ونجد البطل الذي لا ييأس أبدا متفاخرا بأتمته، وما حصده من امجاد على مر التاريخ وهذه البطولات هي

فيها ليصل بذلك الى امرين الأول الواقعية والثاني الموضوعية، ليستخلص مكانة هذه القرية وامتداد جذورها الى عمق الزمن التاريخي:

((كانت قريتنا تسمى أم المحاسن .. وكانت جميلة جدا.. الخضرة في كل مكان ..بساتين النخيل والفاكهة والحياة الحلوة وكانت الجبال تلوح عند الأفق الشرقي عالية، فخمة ولكنها مخيفة كانت ،بعض أهالي القرية كانوا قد ذهبوا الى ماوراء الجبال)) (١٩)

ولايكف الراوي عن الإهتمام بتفاصيل القرية والتصاقها عاطفيا بالناس الذين يعيشون فيها فهو لم يجعل القرية بلا تأريخ بل رسم القرية وزمنها التاريخي معا في آن واحد: ((كانت أياما جميلة ،القرية الحدودية والمدرسة والنهر ونخلنا مريم وحسين العابد والدنيا بلاهموم ولا تعقيدات ..ليالي القرية وبيادر القمح والركض المتواصل خلال الفضاء الفسيح الغارق في ضوء القمر ..أين هو الطفل بالنسبة الى اليبدر وسط هذا السكون الجليل)) (٢٠)

ومن خلال حديث (علي رمضان) عن نفسه وعن بطولاته وجهاده في فلسطين، مع المقاومة يسعى الروائي لتقديم زمن تأريخي لهذه الشخصية:

((كنت أعمل في صفوف المقاومة الفلسطينية في غور الأردن يومها كنت أركض المسافات الطويلة دون أن أتعب وكنت أتسلق المرتفعات وأؤدي التمارين العنيفة وقد نسيت تماما هذه الأنوبة اللعينة ،كانت أياما جميلة ،حين أذكرها أحس بأن كل شئ قد أنتهى وانني لم أعد أصلح لاي شئ)) (٢١)

وتتغير النغمة التي يعزف عليها الراوي عندما يتحدث عن القرية بعد دخول الكهرباء والماء اليها، وبعض التطورات البسيطة فيها، ليؤسس لعالم جديد تتخلله مفردات حضارية تتسجم مع توجهات بطلي الرواية ((خزعل السلطان وحسين العابد):

((لقد تغير كل شئ في القرية الجديدة الآن كهرباء وماء صاف وفي البيوت ثلاجات ومراوح ومبردات هواء وتلفزيونات ملونة أهدتها لهم الدولة ..لبس أبناء القرية الجديدة الأحذية الجلدية الملونة والسراويل ووزعت على التلاميذ الكتب الجديدة بداية كل عام دراسي، كتب مطبوعة في بلدان بعيدة بصور ملونة وأغلفة سمكية وورق أبيض ..وصار التلاميذ يحملون الحقائب الجميلة ويتناولون وجبات غذائية بين الدروس)) (٢٢)

وفي رواية (زائنة الوجد) تتمثل انتقالات الراوي عبر

التأريخي بما يتجسد في تعلق عباس هادي بالأرض التي ترمز له ولجذوده فلكل إنسان لابد من جذور لذلك يتعلق عباس هادي بهذه الأرض لأنها تمثل تاريخه وجذوره وأصله ،كما يتعلق بقراءة الكتب:

((تعلمنا الأرض عن أنفسنا أكثر مما تفعل الكتب كافة لأنها تقاومنا والإنسان يكتشف نفسه عندما يقيسها بالعقبة ولكن الوصول اليها لابد له من أداة ..انه يحتاج الى فأس أو محراث فالفلاح في حقله ينتزع شيئا فشيئا بعض أسرار الطبيعة والحقيقة التي يستخلصها إذ يفعل إنما هي حقيقة كونية..

-انت تحفظها!

-وأعتر بها فأنا أعشق الأرض كما أعشق الكتاب،لقد نشأت في القرية وماتزال جذوري هناك ضاربة في الأرض بعيدا ..والأرض بالنسبة للفلاح هي شرفه وذرة التراب هي ضمير الإنسان ،لذلك ترانا نقاتل بكل عزيمة من أجل ألا يهان التراب)) (١٦)

ويرقى الزمن التاريخي في هذه الرواية الى أكثر من ذلك فالأسى والحزن الذي يحرك نسيج النص وي طرح إشكالية الحياة والموت تبدأ تداعياته على شكل حوارات متداخلة بين الشخصيات:

((-انه تراث متراكم من الحزن،ومند قرون ،جبال من الأسى والحزن ،حزن الاسلاف والأجداد والأبء ،حزن الأمهات المفجوعات،حزن المذابح البشرية والفيضانات والطواعين والأوبئة ،حزن الإضطهاد والقهر وأسوار الخوف ،حزن الإحتلالات المتعاقبة والإستباحات)) (١٧) ولانجد رأي الراوي مدويا في النصوص التي تعالج فكرة الحرب التي أحرقت الزمن والعراقيين كموقد للنار، لكن الراوي يفسح المجال الأرحب للشخصيات لتناقش القيم التي تتعلق بما يود هو طرحه من أحداث خاصة بالزمن التاريخي للحرب:

((نظر اليه عباس هادي بإمعان ،أخذ رشفة ثانية من القمح ثم قال بنبرة حزينة ..

- انها ستنتهي حتما..في يوم ما سنتسمع أن الحرب انتهت وستتحول بمرور الأيام والشهور والسنين الى تأريخ شخصي لكل العراقيين ..ستكون بحرا من الذكريات وجبلا من الفخر،ولكن متى يحدث هذا ..ربما الله وحده يعرف)) (١٨)

ولا نستغرب هنا من تصريحات الراوي عل لسان شخصياته باسم القرية التي تدور كل الأحداث

محاور زمنية متعددة من الحاضر الى الماضي وتنبؤات مستقبلية بتوظيف تقنية الإستباق ، مع استرجاعات من الزمن الماضي للتعريف بهوية الشخصية الرئيسة والبيئة التي أنت منها فالروضان يستعمل وصف المنطقة ببساطتها مستعملا أدوات توصيف الزمن لكنه في الحقيقة أراد إعلان النقطة الزمنية التاريخية التي أراد لاحداث الرواية أن تنطلق منها:

((لابأس عليك أيها العراقي الموزع في أرجاء القارات أن تجوع وتعري ، أن تنتعل الدم لابأس عليك أن تبكي دما لفقد ابن أو أخ أو زوج ، كنا واقفين عند الباب ونحن نقبل الهزيع الأخير من الليل ، وعند الهزيع الأخير من الخوف ، طبل السحور يتردد بعيدا، ليالي رمضان في علي الغربي، مدينتي الثانية التي أمضيت فيها خمس عشرة سنة من طفولتي وصباي . مدينتي التي علمتني حب الناس وكيف أعشق الحرية وأمقت الظالمين . كنا أولادا صغارا نسهر في الجامع الوحيد في المدينة الصغيرة التي تتداح مثل شريط ضيق على نهر دجلة)) (٢٣)

لكن الزمن الواقعي لديه واحد أي هو زمن الحرب العراقية الإيرانية التي اعتصرت شخوص الرواية وحولتهم الى ركام متناثر بانتظار ساعة الموت، والتي نجد أثرها واضحا في أكثر من نص من نصوص الرواية ، لكن (الروضان) يقدم بعض التحضيرات الإفتتاحية للزمن الروائي التاريخي وهي تتعلق بما سبق هذه الحرب من تاريخ العراق الذي لم يخل فيه قرن من حرب مستعرة: ((كان أبي يحدثنا عن الإنكليز والسيك والكركة والهنود المسلمين والقطار، أبي كان صبيا فوق او تحت العاشرة ، كان يتسكع مع إخوته عند معسكرات الإنكليز، يرمون لهم بالبيزات وأنصاف الروبيات والروبيات ربما .. لالشيء.. الا ليضحكوا ويشبعوا ضحكا هم المترفون المتخمون المنتصرون على لا أحد .. ينظرون الى الصبية يتدافعون نحو قطع النقود الصغيرة ويتحولون الى كتلة لحمية متماسكة بحثا عنها.. هو حدثني بذلك .. ثم حدث الزين فيما بعد .. الإنكليز الجنود قد يرمون لهم المعلبات التي أنتهت صلاحية أكلها أو قطع الحلويات المتعفنة ، هكذا هم الإنكليز دائما)) (٢٤)

وتعد الحرب لدى الروضان زمنا تواقعا بشعا فهو يظهرها للمتلقى في أبشع صورة لأن القيم تنتهك فيها، وحقوق الإنسان تستلب، ويصبح الإنسان الذي خلقه الله تعالى في أحسن تقويم وسيلة للقتل أو ضحية لها:

((هذه هي الحرب ليس لها وجه آخر وجه قبيح فحسب.. ليس لها معنى وليست شيئا يخضع للمنطق . لعبة يتسلى بها الكبار لقتل الصغار ، أو استعبادهم .. الدول الكبيرة تبلع الدول الصغيرة .. لا أحد يعرف اول حرب في التاريخ ربما الحرب بين هابيل وقابيل.. حرب بين أخوين ، بين من قدم قربانه خضرة أو نباتا ، وبين من قدم قربانه دما.. فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر، وقتل قابيل هابيل.. ثم توالى الحروب صغيرة وكبيرة .. حرائق يشعلها مجانين ويحار في إطفائها العقلاء.)) (٢٥)

وللزمن عند الروضان سطوة ووقع في التعبير عن كيفية نشوب الحرب وعلاقتها بانه الزين وابنته الأميرة اللذين يعدان من ضحاياها، وهو لا يبالغ فقد حصدت الحرب من كل بيت عراقي وكان أبناء العراقيين وقودا لها، فالحرب رأس المثلث وقاعدتها هما الزين والأميرة وعلى هذا الأساس تشابكت الأحداث في مساحة الخطاب الروائي :

((تقع الحرب دائما رغم بشاعتها ودمويتها ومأساويتها .. تندلع فجأة.. من عود كبريت وتنفجر وتغدو ضراما خارج السيطرة يتركونها بعد أن يعجزوا عن مواجهة مشعلي الحرائق الذين يزيديونها ضراما. ثم يتعبون فتتعب الحرب.. تروح تنمطي .. تأكل نفسها.. تجتر ذكرياتها القديمة ثم تتمدد مجعدة .. تفقد القدرة على الحركة وعلى الإستعار .. ثم تهفت .. وقد تندلع فجأة .. لكنها يقظة الموت . تخبو لتنفطي وتموت لتتحول الى صفحة سوداء في التاريخ . كنت أحدث الأميرة والأسعد والزين . الحرب تصنع الموت . أم الموت هو الذي يصنع الحرب ؟ أيهما القدر .. وأيهما القضاء.. الحرب أم الموت)) (٢٦)

ومن هذه التحضيرات الزمنية والنفسية والتأريخية يدخل الروضان زمن الرواية التاريخي الحقيقي الذي كسر سطوة الزمن وتحول لديه الى زمن معاد يعتصر أضلاعه ألما، ويستعمل الراوي هنا ضمير (نا) للدلالة على أن الجميع أخذ نصيبه من وقع الحرب ومشاقها وخسائرها الجسدية والمعنوية التي جسدها نسق التذكر (الإسترجاع): ((زارتنا الحرب ضيفا ثقيلا .. سمعنا عنها من الكبار والصغار .. حروب كبيرة وصغيرة وغزوات وإقتتال بين العشائر من أجل الأرض والماء والمرعى وشاهدناها في السينما .. أفلام عن الحرب العالمية الثانية ومعارك التحرير. لم تكن في مجملها لتترك في الذهن صورة مرضية .. موت بالجملة ، دماء حرائق ، أسرى ، مفقودون

الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه أن يوضح لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل إنسياب الاستذكار وتحد من تأثيرته بحيث يصبح معها عبارة عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفات عارضة وذات إيقاع تصعب مراقبته (٣٢)، كما إن تحديد سعة الاسترجاع يساعدنا على تحديد نوعه إن كان إسترجاعا خارجيا أم داخليا. وقد قسمه جنيت بحسب مفهومي (المدى والسعة) الى (٣٣):

١- الاسترجاعات الخارجية.

٢- الاسترجاعات الداخلية.

٣- الاسترجاعات المزجية.

ثم عاد وقسم الاسترجاعات الداخلية الى قسمين:

أ - استرجاعات القصة وتأتي على شكلين:

١- الاسترجاعات التكرارية.

٢- الاسترجاعات التكميلية.

ب - الاسترجاعات خارج القصة.

عاد بعدها لتقسيمها من زاوية أخرى إلى نوعين:

أ - الاسترجاع الجزئي.

ب - الاسترجاع الكلي.

أقترح بعده عدد من النقاد تقسيمات أخرى غير بعيدة عن هذه التقسيمات (٣٤)، منها تقسيم أراد إستيعاب كل أشكال الاسترجاع التي قدمها جنيت لأنه وجد فيها بعض الخلط والتداخل، فجاءت على النحو الآتي (٣٥):

١- الاسترجاع الخارجي.

٢- الاسترجاع الداخلي ويقصر على التكميلي فقط.

٣- الاسترجاع المعلوماتي.

٤- الاسترجاع التكراري.

٥- الاسترجاع المزجي.

وفي رواية (ربيع في صيف ساخن) استعمل (الروضان) أغلب أنواع الإسترجاع التي ذكرناها أعلاه، فالإسترجاع الداخلي يتمثل في إعراف الشخصية الثانوية (جبار) بالقيم التي كان يؤمن بها:

((كنت أؤمن بذلك من قبل.. لكن كل شئ تحطم في

داخلي دون أن أستطيع تحطيم باب واحد.. لقد فقدت الإيمان

والهدف والغاية هل ترانا ياوليد نحيا حياتنا كما يجب..

- لابلطبع.. إن هذا الذي نفعله هو الإنتحار بعينه، المقهى

والدومينو والتسكع.. أننا نراوح في مكاننا أو نتقهقر وكل

شئ من حولنا يتحرك للأمام)) (٣٦)

ونجد (الروضان) يستعمل الإسترجاع مع الشخصيات

أرامل وثكالي ويطامى ومشردون.. هذه هي الحرب دائما.. لا أحد يرحب بها. لكنها تفرض على الناس، ولابد من استقبالها. جاءتنا الحرب الأولى تمشي على غير استحياء، فالحرب لاتستحي وجاء الموت يرافقها.. وحش بأنياب ملطخة بالدم، كان يضحك بانتصار وتشف وقد عثر على ضالته المنشودة وجاء بعدها الحزن، سحابة سوداء قائمة.. قدم الثلاثة معا.. الحرب عجوز شمطاء والموت أشداه تقطر دما.. والحزن أقانيم ثلاثة، جاءوا مترادفين مثل سحابة من خوف، كثير من الخوف والرغبة غطت السماء من الأفق الى الأفق)) (٢٧)

ومن خلال تفحص الروايات وقراءتها بدقة وجدنا أن (الروضان) إعتد تقنية الإسترجاع بكثرة بسبب أن زمن الحكي ليس هو زمن الحدث، لذا سنتناول الإسترجاع بالدراسة لهيمنتته على بقية التقنيات السردية الزمنية في رواياته الثلاث :

الاسترجاع: هو من التقنيات الروائية أو التكنيكات السردية المهمة، والاسترجاع من وسائل التذكير أو التعريف التي يلجأ إليها الراوي ليكمل بها حلقات السرد المفقودة، أو ليلسط الضوء على بعض الجوانب المظلمة في سرده، فيستحضر فيه وعي المشاهد والشخصيات والأقوال والأفعال، ولا يخضع المتذكر للأحداث التي يسترجعها للتسلسل الزمني فهو قد يكون عنصرا جماليا يلجأ إليه الكاتب لأسباب بنائية ودلالية، وقد يلجأ إليه كي يبتعد عن التقريرية، فهو حكاية ثانية زمنيا أضيفت إلى الحكاية الأولى (٢٨)، ويروي حدثا سبق للسرد أن أغفله أو تخطأه، يعبر عنه تودوروف بقوله إن الاسترجاع/الارتداد يعني أن "تروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل" (٢٩)، ويمكن تحديده عبر تحديد زمن الاستهلال السردية. فهو شكل من أشكال المفارقة السردية لأنه يكسر خطية التتابع الزمني في السرد. وهكذا يحدث ما يسمى بـ "مفارقة زمن القص مع زمن الخطاب" (٣٠)، وتكون هذه المفارقة أما إسترجاعا لاحداث ماضية أو إستباقا لاحداث لاحقة لزمن السرد.

وقد يحدد الراوي مدى الاسترجاع من أجل تصوير أثر الزمن، وفي نمط آخر لا يحدد مداه، لذلك يمكن الاستعانة بالقرائن المصاحبة للنص حتى يمكن التعرف على طول المدة التي يغطيها (٣١). وتحديد السعة والمساحة المكانية التي يشغلها الاسترجاع لا يكون لغاية حسابية فقط وإنما "من شأنه كذلك أن يدلنا على نسبة تواتر العودة الى

على الورق الالم الذي تركته الرصاصة الطائشة من مسدس داغر الأزرق في قدم محسن ،وهو يحتفظ بهذه الرصاصة كتذكّار حسب توصية الطبيب الذي أخرجها عبر الإسترجاع الخارجي أيضا:

((بعيدا عن القصر وقريبا من أحد الأكواخ كان الشاب محسن ينام على ظهره يرقب السماء المليئة بآلاف النجوم ..كان يشعر بالفخر والسعادة ..لقد إستطاع أن يقول شيئا ..ومن مكانه كان يمتطي متن الريح ويسافر .التقى بالكثيرين في مدن مهجورة ..شاهد علي حساني ينام في غرفة صغيرة مع عشرة آخرينتذكر لقاءه معه في بغداد الى قريته وسيارة الحمولة الكبيرة التي أقلته والطريق الطويل الذي قطعه سائرا الى القرية وآثار قدميه غير المتكافئة ،وحين تحسس رجله كان أثرالرصاصة واضحا ..ندبة في الكاحل ..الطبيب الذي أخرجها وضعها على المنضدة بجانب السرير ..كانت ملوثة بالدم ،ساخنة بعض الشيء ..قال له الطبيب إحفظ بها ،انها تذكر طيب ..احتفظ بها في جيبه وكانت أصابعه ترتطم بها على الدوام أيضا وحتى في أيام الشتاء ..كانت تذكره وتستفزه)) (٣٩) وعبر الإسترجاع الداخلي يستظهر (الروضان) ماضي شخصياته فشخصية حامد بك تعترف بكل ماضيها في حوار بين حامد بك وولده وليد، يخبره عن معاناته في طفولته ،وعن هذه المكانة التي حصل عليها بعد مكابدة مع الفقر :

((اسمع ياوليد ..أنا أبوك وأنا أكثر منك حكمة وخبرة بالناس والحياة ..لقد عرفت الكثير ..تألمت وقاسيت فرحت وحزنت ..جعت وشبعت ..عرفت أيام الفقر والفاقة وعرفت أيام الغنى ..أنا الآن أحاول أن أستعيد بعض مافقدته ..جزءا صغيرا فحسب..لو كنت مكاني ياوليد لما لمتني..كنت العب بالنقود وكنت أجالس كبار الناس ووجهائهم وكنت أنعم بكل شيء ..فقدت كل شيء..لو كنت رجل آخر لمت منذ زمن أو لفقدت عقلي في اقل تقدير ،ولكني تحملت كل ذلك من أجلكم أجازف الآن بكل شيء ،حتى لأرى صفرة الجوع في وجوهكم ..حتى لأرى أعدائي يشمتون بي.. كنت مكابرا،عنيذا ..تغلّبت على الفقر والحرمان ،وهاهي الأيام تبتسم لي قليلا..فكيف تريدني أن أترك هذه الفرصة ..إنها فرصة ثمينة قد لاتستمرطويلا)) (٤٠)

والإسترجاع الخارجي التكراري هو الذي تذكر فيه معلومة او حادثة مذكورة في إسترجاع قبله وهو ماوجدناه

الثانوية السلبية لا ليمنحها دورا في السرد وإنما ليستكشف مع المتلقي عمق تفاهتها وضآلتها ،(فداغر) الشخصية السلبية يتفاخر على أهل القرية بإفتتاحه مدرسة لهم ،وقام في يوم الإفتتاح بنحر عشرين خروفا ،وكل هذا عبر الإسترجاع الداخلي:

((-) انها المدرسة..أنا الذي فتحها لهم ،وبنيتهما من مالي الخاص ..كان يوم إفتتاحها عيدا كبيرا .نحرت عشرين خروفا ودعوت كل أهل القرية والقرى المجاورة وسميت المدرسة بإسم جدنا الأكبر ..والنتيجة كما سمعتم)) (٣٧) ونجد الإسترجاع الخارجي على لسان الراوي وهو يصف حال (داغر) قبل عشر سنوات قبل أن يهدم المزارعون القصر على رأسه،وهو من الإسترجاعات التفسيرية أو التعريفية:

((في هذه القاعة نفسها وقبل عشر سنوات كان يجلس الجلسة ذاتها ،كل شيء كان يختلف..كان اليخت النهري الأبيض يقف عند الشاطئ مهيبا فخما مثل قصر مهيب فخم وكانت أضواؤه تنعكس في النهر..في تلك الليلة كان زواج داغر من زوجته الأخيرة ..اشتعلت القرية بالكهرباء ونحرت الذبائح ورددت الشيطان صدى مئات الإطلاقات ..ليلتها سكر داغر..وكانت عجرية سمراء ترقص برشاقة ..قام ورقص معها ..كان يرقص أفضل منها وكان مسدسه في يده يلهث تحت الضوء..أزرق لامعا..وكانت إصبعه على الزناد..ضغط ..إرتجت القاعة وسقطت الرصاصة في السقف ..ضغط.. رصاصة في الحائط المقابل.. تعالى التصفيق وصيحات الإستحسان ..ضغط وانبتقت صيحة ألم رهيبية ..توقف كل شيء ..تسمرت عيون الثلاثة الذين يعزفون على الطبول وتجمدت أيديهم في وضعيات متشابهة ،والتصقت أقواس الربابات بأوتارها ،وتوقفت الراقصة بجذع منحن ويد مرفوعة الى الأعلى .وكان شعرها يغطي نصف وجهها ويسيل مثل ليل حتى وسطها ..داغر هو الوحيد الذي لم يتوقف ..بقي يرقص ويضغط الزناد.لفظ المسدس كل مافيه وصار يصدر صوتا معدنيا مكتوما ..ثم صرخ داغر بعهر :أخرجوه ..لاتفسدوا الحفل هيا أيها الكلاب ..لماذا توقفت)) (٣٨)

ان هذا الإسترجاع الخارجي هو المشهد الحقيقي لإصابة محسن في قدمه داغر اللعين الذي لاتساوي حياة الناس لديه شيئا مهما- كما تكشف الرواية عن ذلك- ،ولكن المفاجأة الحقيقية التي يعدها (الروضان) للمتلقي أنه يجسد

بذكاء الى نخلي مريم اللتين زرعهما (حسين العابد) لزوجته مريم ومن هنا تنسرد أحداث الرواية تباعاً:

((وفوق المرج نفسه تعقد سباقات الخيل واحتفالات الاعياد.. والرجال يفترشونه وهم يعقدون جلساتهم المسائية، يتحدثون في كل الأمور ويدخنون. إنه بالنسبة للجميع ملتقى وساحة، تتعلم الأقدام الصغيرة عليه المشي وتحفره أعواد أولئك الذين لم يعودوا قادرين على رفع قاماتهم بدونها تعقد فوقه حفلات العرس ومآتم الوفاة وتحيط به البيوت من ثلاث جهات حيث ينفث من جهة اليمين ويتحول الى ممر ضيق معشوشب يقود الى نخلتين فارعتين جذعان أخضران زرعهما رجل لم يخلف ذرية ومات قبل أن يأكل من تمرها شيئاً)) (٤٣)

وينهض الإسترجاع بتساؤلات عديدة عن سبب وفاة حسين العابد وما السر في ذلك، ولكن ربما صح القول أنه مهما تعددت الأسباب فإن الموت واحد، فزيارة الملائكة لحسين العابد أمر يتفاوت بين الغرائبي والعجائبي والمعقول واللامعقول وبين الحقيقة والحلم :

((أما الرجل الذي زرعهما ومات فما يزال بيته الطيني قائماً حتى النصف لقد مات الرجل في ظروف غامضة، يقولون أن الملائكة جاءت ليلاً ودعته للذهاب معها فذهب.. ودع زوجته وذهب مع الملائكة ولم يعد.. هكذا قالت زوجته وظلت تقول ذلك وتردده بكل ثقة حتى ماتت.. لكنهم كاموا قد وجدوا جثته في الصباح.. سألوها عن فعل هذا.. أنكرت أن تكون هذه جثة زوجها، قالت لهم لقد ذهب حسين العابد مع الملائكة وظلت المرأة تؤمن بهذا الأمر حتى قضت نحبها وحيدة بعد وفاة زوجها بعام واحد فقط.. كانا يعيشان منعزلين حتى أن الناس لم يعلموا بوفاة المرأة إلا بعد يومين وكان ذلك عن طريق المصادفة البحتة)) (٤٤)

واستعمل الروضان الإسترجاع في محاولة منه لتلطيف أجواء الرواية وكسر جو الملل والرتابة الذي ربما يصيب القارئ في بداية الرواية، وأرى أنه كان موقفاً الى أقصى حد في الإنتفاع من هذه التقنية الزمنية السردية، فاللعب والطفولة ووصف الجدة مريم بهذا الشكل المضحك، أمر يثير البهجة في جو الرواية العام:

((كان الأولاد يلعبون قرب نخلات حسين العابد كما كان يسميها أهل القرية.. كان الخوف يمتلكهم بمجرد الإقتراب من البيت.. إن حسين العابد ما يزال يسكنه، إنه يرجع الى

في حديث الراوي عن بطله (علي حساني) وطفولته البريئة وكيف كان يقضي هذه الأيام في المدرسة وفي هذا الإسترجاع يذكر الراوي حادثة إصابة محسن مرة أخرى: ((إنه لن ينسى تلك الأيام الجميلة التي قضوها معا.. مجموعة الأولاد الصغار في المدرسة، في الحقل في النهر.. وعندما ضربه داغر بمسدسه تلك الليلة كان علي حساني يقضي كل وقته معه يقرأ له الكتب ويحكي له عن الإقطاع وعن الثورة ومصر والتأميم وفلسطين.. كان يكبره بعدة سنوات وكان يحصل له على الكتب من المعلمين الذين كانوا يحكون لهم الكثير والكثير... قصصاً لطيفة وأحاديث مشوقة.. وفي الصيف كان النهر يطفئ حرارة أجسادهم الصغيرة، يتبارون في اجتياز النهر، وبينون بيوتاً من الرمل ويقذفون برقائق الطين فتروح تركض على سطح الماء مسافة طويلة قبل أن تغطس.. كانت الحياة جميلة ولم يكن على الإنسان أن يحمل على كتفيه هذه الهموم)) (٤١)

ويتميز الإسترجاع في رواية (رجل في ذاكرة الرجال) بالتعددية والكثرة لكنه يظل موسوماً بأنه إسترجاع وإستدكار عن الماضي إلا أن (الروضان) أضاف إليه سمة التعريف بالبيئة التي أنشأ عليها شخصياته، وكذلك تكونت عنه توصيفات للقرية والمدرسة والعلاقات الإنسانية الطيبة التي تربط أبناء القرية وهم يمارسون لعب الكرة في الساحات الفارغة:

((كان المرج يمتد أخضر بلا نهاية، أو هكذا كانوا يعتقدون. ومع ذلك فهو مرج جميل يمتد أمام بيوت القرية مثل بساط أخضر.. يلعب فوقه الأولاد كرة القدم، وتقيم المدرسة عليه سباقاتها الرياضية السنوية.. كانت هناك مباريات في الركض والقفز العالي والطفرة العريض.. وكان عباس هادي دائماً هو الأول في كثير من الألعاب.. كانت الساحة تحدد بالحبال ويجلس الجميع حولها بانتظام وكان معلم الرياضة هو سيد الموقف ولا بد للجميع من إطاعة أوامره وكان مدير المدرسة يفتح السباق بكلمة مناسبة ثم تبدأ السباقات.. وعند نهاية كل لعبة يعلو التصفيق وتزغرد الإمهات لأولادهن الفائزين ثم توزع الميداليات الفضية، وكانت هناك على الدوام فرق من مدارس قروية مجاورة)) (٤٢)

إن المرج الذي يسترجع (الروضان) ذكريات عنه هو ليس ساحة للعب الكرة فقط وإنما هو منتدى للمناسبات المفرحة والمحنة، على حد سواء، إذ تقام عليه الأعراس والمآتم، ومن خلال الإسترجاع لهذا المرج يقودنا الروضان

نزع منه عواد السلطان من الجنوب، حيث كان الإقطاع يسيطر والفقر والأمراض، والعوز، على لسان عباس نقلا عن الجدة مريم:

((أمي حكّت لي قصة جدها عواد السلطان كامله.. كانت تحكيها لنا مرة بعد مرة، ولكنها كانت تبدو جديدة وطريفة كل مرة.. لقد جلا عواد السلطان جدنا من الجنوب.. كانت أُمي تبدأ حكايتها.. من هناك حيث الأرض التي تغمرها المياه وتكتنفها غابات القصب والبردي التي يضيع فيها الغرباء كما يضيعون في أية صحراء قاحلة أو كما يضيعون اليوم في مدن كبيرة لم يعرفوها.. كان هناك الإقطاع يسيطر مثل البعوض ومثل النباتات الطفيلية ومثل مرض مزمن، وقد تشاجر جدنا عواد السلطان من أجل لقمة العيش.. كان فقيرا، معدما، لكنه كان كريم النفس أبيا.. لا يرتضي أية إهانة.. وكان هناك سرّكال، يقال له شياع.. كان رجلا سيئ الطبع، شريرا، إقطاعيا أكثر من الإقطاعيين أنفسهم.. قسا على الناس جميعا فكرهه الناس جميعا بل وحقدوا عليه وتمنوا موته، استغل سلطته بشكل مطلق، كان يسجن من يشاء وكان ينفي من يشاء ويقتل من يشاء أيضا وبدون حساب)) (٤٨)

وللاسترجاع الحظ الأوفر في رواية (زائفة الوجد) فقد كانت نسبته مقارنة ببقية النصوص السردية ما يعادل الثلث، وهي استرجاعات عن حياة أسرة (سعيد مسعود) وأبنائه الزين والأميرة والأسعد، ونستطيع أن نعلل سبب الإكثار من الاسترجاعات في هذه الرواية هو أن الشخصية المفقدة (الزين) ذهبت وأحرقت معها البومات من الذكريات الجميلة عن الطفولة؛ طفولة الزين وطفولة الأميرة ووصف عيد الميلاد الأول وكيف فرحت العائلة به وما إلى ذلك، ومن الاسترجاعات المهمة أيضا تأوهات داخلية تصدر عن شخصية (الأسعد) وسبب مرابطة الحزن معه بكثرة وسبب كونه حزينا دائما:

((أنا الذي أحمل حزني معي أني ذهبت.. كنت يومها في عز الشباب الذي لم أمتع به، مثل قطعة حلوى رائعة الطعم تأكلها بسرعة دون أن تتلذذ بمذاقها نكهتها.. سنتان وعشرون بقين من القرن قبل أن يغادر.. المشهد يختلف الآن كثيرا، مع أن الحزن واحد، حزني أنا يوحد بين المشهدين.. وربما أنا الذي أسقط حزني على الأشياء.. فقد يرى الكثيرون في المساء مشهدا رومانسيا جميلا مثلا)) (٤٩)

ومن خلال الاسترجاع أيضا تتوضح علاقة المحبة

ببيته كل مساء وبظل مع زوجته الجدة مريم حتى الصباح، ومع خيوط الأولى للفجر كان يرحل مع الملائكة، وكانت زوجة حسين العابد توقع الرعب في قلوب الأولاد الصغار.. تصدر اصواتا مختلفة ثم تظهر أمامهم وقد نفشت شعرها وأظهرت ثدييها متهديلين على صدرها مثل كيسين كبيرين.. كان الأولاد يهربون وهم يتلفتون ووراءهم ((٤٥))

وينتقل الروضان بالاسترجاع المتعدد الداخلي لديه إلى استذكارات عن القرية التي نشأ فيها بطل الرواية وصديقه (عواد السلطان وحسين العابد) وهي قرية (أم المحاسن)، التي تمتاز بوجود الخضرة في كل مكان والجبال تحيط بها من أحد جوانبها فنقرأ:

((كانت قريتنا تسمى أم المحاسن.. وكانت جميلة جدا. الخضرة في كل مكان.. بساتين النخيل والفاكهة والحياة الحلوة وكانت الجبال تلوح عند الأفق الشرقي عالية، فخمة ولكنها مخيفة كانت، بعض أهالي القرية كانوا قد ذهبوا إلى ما وراء الجبال.. كانوا يتاجرون.. يأخذون الشاي والسكر والصابون والتمر والطحين ويعودون إلينا بالأحذية القطنية الملونة والطاقيات وللنسوة كانوا يجلبون الحناء والديرم وعلج الماء والبستج وكانوا يجلبون الأقمشة الملونة والحبة الخضراء والبلوط.. وكل أولئك الذين كانوا يذهبون إلى هناك كانوا يتحدثون برعب عن الشرطة الذين يسمونهم (الأمنية) كانوا مخيفين وكانوا جشعين..)) (٤٦)

ويستذكر الروضان الطفولة المحرومة من خلال المدرسة فيستعيد هيتها وأوضاع الطلاب الرثة وحمالات كتبهم التي هي من أردأ الثياب وفضلاتها، ويستذكر لثغة عباس الذي ترد هذه الاستذكارات على لسانه، وهو ابن هادي ابن عواد السلطان:

((كانت المدرسة بناء من الطين وكنا جمعا من الأولاد الحفاة، نلف كتبنا بأكياس من قماش أسمر تعملها أمهاتنا ليلا من فضلات الملابس القديمة بعد أن يفرغن من أعمال المزرعة والبيت.. في تلك المدرسة تعلمنا الحروف الأولى.. وكنت كما تقول أُمي أنطق حرف الراء بلثغة محببة، أنا لأذكر بالطبع، إلا أن أُمي تؤكد هذا وتقول بفخر وأني قد توارثته عن أخوالي. ولكن اللثغة كما تقول أُمي بعد أن بلغت الثانية عشرة.. إنها ما كانت لترغب بذلك، وهي تفخر بإخوانها وكانت تريدني أن أكون واحدا منهم.. كانت تقول عنهم غنهم رجال شجعان وعباس شجاع مثلهم)) (٤٧)

ولقد عاد الروضان إلى أبعد من القرية وتفصيلها وشخصها لقد عاد بذاكرته التاريخية إلى المكان الذي

بين الزين والجد ،فهي علاقة حميمة جدا ،يحدثه تارة عن حصانه وعن أيامه بين (الطيب وجلات) ،يرد هذا الإسترجاع على لسان (سعيد مسعود):
(الزين واحد كأحدهم وكان أبي يحب الزين ،صارا رفيقي البيت ،يدفعه فيقول له حمد،من أين جاء بهذا الاسم ؟
حين ينهيان كل شئ ..بعد أن يحضر له حبة دواء الضغط وقدح الماء ويأتيه بالشاي ..يجلسه أمامه ..يقص عليه أيامه تلك بين جلات والطيب وعلي الغربي..يحدثه عن الحصان الأشقر الجميل الذي مات ذات ظهيرة ..القائم مقام هو الذي أدى الى موته ..كان سميना جدا .وقد نصحه طبيب القضاء بركوب الحصان عند الفجر والذهاب به بعيدا بعيدا قبل شروق الشمس حتى يتعب الحصان ..أختار حصاني يقول الجد ..لانه كان أشقر جميلا وقويا ،استمر يركبه لاكثر من شهر ..حتى مات الحصان)) (٥٠)

ولشخصية الجد حظوة كبيرة في نفوس العائلة ،فالاسترجاعات الواردة على لسان (سعيد مسعود)يعود فيها لتذكر تصرفات والده معه ومع ولده الزين الذي كان يحبه كثيرا ويحتضنه بعنف ليشم رائحته الزكية :
(ينظر اليه مثلما كان ينظر الي ،يأخذه اليه مثلما كان يأخذني اليه،يشم رائحة تبغّه وأنصت الى قلبه ينبض بعنف ..كان حينها في مرحلة الشباب.ونحن لانجد لقمة تكفيننا ،لكنه كان كريما ،طيب النفس وأورثنا ذلك .كان بيتنا الذي لا يختلف عن الجامع ملاذا لأولاد العم الذين تضطهدهم زوجات الأب المتصايبات ،أو الذين تقطعت بهم السبل أو الأعراب القادمين الى المدينة الصغيرة لشراء الشاي والسكر والقماش والتمر)) (٥١)

ويظهر ان الحزن هو السمة المتوارثة لدى العائلة فهذا الأسعد حين يسترجع ذكريات طفولته يحس بالحزن المتوارث فضلا عن حزنه الخاص به:

((ولكن لماذا أنت حزين ياوالي؟
لم أسأله ،كنت أسأل نفسي،أحاول الابتعاد عنه إن رأيته مشغولا بنفسه،أتركه مع حزنه فأنا لي حزني الخاص ..عرفني الحزن منذ نعومة مخالبه ،ولم يكن حزنا مؤقتا ،أو عابرا ..كان شيئا لازمني منذ الصغر .أمي ربة حزن هي الأخرى ،حين تخلو الى نفسها تروح تدندن ،ترثي نفسها ،تتذكر غربتها)) (٥٢)

ولشخصية الأم في هذه الرواية أهمية كبرى فهي صاحبة المصائب الكبير بفقدان ولدها الزين ،كانت تشعر منذ البداية أن هذا الشخص ليس له نصيب وافر من الحياة

كما يحكي ذلك الإسترجاع عنها:
((هكذا منذ رأيتها ..لأحد يطرق بابنا..من أهلها ،ليس لها أخوان أو أخوات ..أنا لم أر خالا أو خالة ..لها أخت في مدينة أخرى ..لم نرها ..واخت أخرى ماتت.
لذلك هي تنعى نفسها إهه،إهه،إهه،ثم تروح تنخرط في بكاء صامت ،يشاركها صوت الرحي حزنا مثل خلفية موسيقية توجع القلب.

كانت تطحن الشعير لتعده خبزا لنا ..نرى آثار أصابعها في الرغيف الخشن المظهر والطعم ..كانت الرحي تجبرها على أن تنعى،تنعى فتتعي والرحي تئن معها .وكانت دموعها تساقط أحيانا ،فتختلط بالطحين ،نأكل خبز الشعير مجبولا بدموع الأم.أمي تتحدث أحيانا .عرفت أنها فقدت ثلاثة من الأبناء الصبيان .كان لي أخوة يكبروني كنت سأكون الولد الرابع الذي ينعم برعاية الإخوان الأكبر منه لا الولد الذي يقع عليه عبء تربية الإخوان الأربعة ،لكنهم اخوتي الذين سبقوني ماتوا جميعا ..واحدا بعد الآخر. ولايكمل أحدهم سنته الثالثة حتى يغادر.تحتسبه أمتا عند الله لو عاشوا لقاسموني حزني ربما)) (٥٣)

وعبر الإسترجاع يعترف (سعيد مسعود) بأنهم عائلة متسمة بالحزن فهم عائلة حزينة مسحة الحزن تظلل وجوههم ،وهم على ذلك متشابهون لا يختلف أحدهم عن الآخر،عرفوا الحزن قبل أن يعرفوا الموت:

((أنا الذي أضفي عليه من حزني وربما هذا أحد أسباب حزني ،أو تألّفي مع الحزن ..لكننا حزاني جميعا .مسحة الحزن تظلل وجوهنا حتى عندما نفرح ،عندما نضحك نعوذ بالله من الشيطان الرجيم ،نقول في سرنا اللهم أجعله خيرا.عرفنا الحزن قبل أن نعرف الموت ،وعرفنا الموت قبل أن نعرف الحرب،قرأنا عن الحرب وسمعنا بها .الأكبر منها حدثونا عنها .حرب رشيد عاليكما يسمونها ومقبرة الشهداء في العمارة ،في طرف المدينة الأقصى غير قريب من مقبرة الإنكليز الذين سقطوا في الحرب العالمية الأولى)) (٥٤)

ومن الاسترجاعات المهمة ما يترشح في الرواية ذاتها إذ أن الروضان يمهد للحرب قبل ان تبدأ فسعيد مسعود كان يحكي قصصا عن حرب الإنكليز لأولاده ،وعن السيك والكركة والهنود والمسلمين:

((كان أبي يحدثنا عن الإنكليز والسيك والكركة والهنود المسلمين والقطار،أبي كان صبييا فوق أو تحت العاشرة ،وكان يتسكع مع إخوته عند معسكرات الإنكليز ،يرمون

١. (الأدبي) ، منشورات اتحاد كتّاب المغرب ، سلسلة ملفات (١٩٩٢ / ١) ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٥٥ وما بعدها .
٢. - ينظر : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، جبرار جينت ، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٠ ، ص ٤٥ - ٩٢ ، ص ١٠١ - ١٢٢ ، ص ١٢٩ - ١٦٨ .
٣. - للإطلاع على تفاصيل موسّعة عن هذه الدراسات ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، د . صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ص ٢٧٧ - ٢٨١ .
٤. تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ٦١ - ٨٣ . نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتين ، ت : د. حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ١٦٢ - ١٦٦ .
٥. بنية الشكل الروائي ، ص ١٠٧ - ١١٨ .
٦. - ينظر بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ت فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٢ ، ٩٦ - ١٠٤ .
٧. - المصدر نفسه ، ص ٦١ - ٦٢ .
٨. - بحوث في الرواية الجديدة ، ص ٦٠ . وينظر حول مفهوم الكرونوتوف : أشكال المكان والزمان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ت : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٥ .
٩. - ينظر : تشظي الزمن في الرواية الحديثة ، أمينة رشيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١١ - ١٣ .
١٠. - ربيع في صيف ساخن ، ص ٥ - ٦ .
١١. - ربيع في صيف ساخن ، ص ٧٩ .
١٢. - المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .
١٣. - المصدر نفسه ، ص ١٨٠ .
١٤. - ربيع في صيف ساخن ، ص ١٨١ .
١٥. - المصدر نفسه ، ص ٢١١ .
١٦. - ربيع في صيف ساخن ، ص ٢٢٠ .
١٧. - المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .
١٨. - رجل في ذاكرة الرجال ، ص ٢٦ .
١٩. - المصدر نفسه ، ص ٢٨ .
٢٠. - المصدر نفسه ، ص ٢٩ .
٢١. - رجل في ذاكرة الرجال ، ص ٤٣ .
٢٢. - المصدر نفسه ، ص ٦٣ .
٢٣. - المصدر نفسه ، ص ٦٢ .
٢٤. - رجل في ذاكرة الرجال ، ص ٦٨ .
٢٥. - زائفة الوجد ، ص ٣٥ .
٢٦. - رواية (زائفة الوجد) ، ص ١٨ .
٢٧. - زائفة الوجد ، ص ١٩ .
٢٨. - المصدر نفسه ، ص ١٩ .
٢٩. - زائفة الوجد ، ص ٢١ .

لهم بالبيزات وبأنصاف الروبيات والروبيات ربما .. لا لشيء .. الا ليضحكوا ويشبعوا ضحكا هم المترفون المتخمون المنتصرون على لا أحد .. ينظرون الى الصبية يتدافعون نحو قطع النقود الصغيرة ويتحولون الى كتلة لحمية متماسكة بحثا عنها .. هو حدثني بذلك)) (٥٥)

ويستذكر الروضان عيد ميلاد الزين الأول قبل قدوم رمضان بشهر واحد، وعلى الرغم من بساطة الإحتفال الا إنه يترك ذكرى جميلة في نفوس العائلة جميعها:

((قبل شهر من رمضان ذاك الذي كان في آيار أحتفل الزين بعيد ميلاده .. كان إحتفالا بسيطا ، إحتفلنا به جميعا .. قالب كيك .. وشربت .. وشمعة واحدة كبيرة وسنة حلوة .. ثم أطفا الشمعة بين تصفيق أيدينا .. أيدي إخوته الصغار والكبار.)) (٥٦)

وباسترجاع مشابه يستذكر الروضان حفل عقد قران الأميرة ، بسكون يشبه الصمت إحتراما لمشاعر الناس الذين لديهم شهيد، فكأنما صار هذا الأمر عادة عند العراقيين أن يكون حزنهم علنا وفرحهم سرا :

((بعد رمضان ذاك الذي كان في آيار .. وبعد أن تنتهي السنة الدراسية كان من المقرر أن تتزوج الأميرة من الشاب الذي عقد قرانها عليه قبل أشهر لاغير .

كانت حفلة بسيطة للغاية . تم فيها كل شيء على قدر عال من الإختصار ، دون أية مظاهر إحتفالية قد تؤذي مشاعر الآخرين . والمطر ناش كل الرؤوس واللافتات السود المكتوبة بالخط الأصفر غطت الجدران في الساحات والشوارع والأزقة وأبواب البيوت ، أعلام عراقية عند الأبواب أحيانا اللافتات تنعى الشهداء ، يذكر فيها اسم الشهيد ومكان استشهاد . قاطع سربيل زهاب أو قاطع الخفاجية أو الشوش أو سومار أو المحمرة أو البسيتين ثم قاطع الفاو ونهر جاسم وبحيرة الأسماك والشلالمة ثم الشيب والطيب والفكة وجلات وكردمند وشرق البصرة)) (٥٧)

يتضح لنا مما سبق ذكره عن الزمن والاسترجاع قدرة الروضان على تسخير التقنيات الزمنية لخدمة النص وتوجيهه الوجهة الإبداعية الصحيحة مما جعل علامة الزمن سمة تحسب لأدب الروضان عموما لا في الرواية فحسب بل في مجمل نتاجاته القصصية.

الهوامش :

١. ينظر : الشعرية ترفيتان تودوروف ، ت : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ٤٧ - ٥٠ . و (مقولات السرد الأدبي - تودوروف) ضمن مجلة (طرائق تحليل السرد

- ٢٨ - ينظر: خطاب الحكاية:، ص ٦٠.
 ٢٩ - الشعرية: ص ٤٨.
 ٣٠ - بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣، ص ٧٣.
 ٣١ - ينظر: بنية الشكل الروائي، ص ١٢٣.
 ٣٢ - المصدر السابق، ص ١٢٦.
 ٣٣ - ينظر: خطاب الحكاية، ص ٦٠-٦٤.
 ٣٤ - ينظر: تحليل الخطاب الروائي، ص ٨٩ و١٦٦.
 - بناء الرواية: ص ٢٦ ومابعد.
 - مدخل الى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا: سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٧.
 - نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، ص ١٢٢.
 - بنية النص السردي، ص ٧٣-٧٤.
 ٣٥ - ينظر: الرواية والزمن، دراسة في بناء الزمن في الرواية العراقية، يحيى عارف الكبيسي، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٩١، ص ٥٥. وينظر: تحليل الخطاب الروائي في ادب عبدالخالق الركابي، رسالة ماجستير، ص ٣٣-٣٤.
 ٣٦ - ربيع في صيف ساخن، ص ٤٨.
 ٣٧ - المصدر نفسه، ص ١٠٦.
 ٣٨ - ربيع في صيف ساخن، ص ١٠٩.
 ٣٩ - ربيع، في صيف ساخن ص ١٥.
 ٤٠ - المصدر نفسه، ص ١٣١.
 ٤١ - ربيع في صيف ساخن، ص ١٣٥.
 ٤٢ - (رجل في ذاكرة الرجال)، ص ٩.
 ٤٣ - رجل في ذاكرة الرجال، ص ٣٤.
 ٤٤ - رجل في ذاكرة الرجال، ص ٣٤.
 ٤٥ - المصدر نفسه، ص ٣٤.
 ٤٦ - رجل في ذاكرة الرجال، ص ٤٣.
 ٤٧ - المصدر نفسه، ص ٤٣-٤٤.
 ٤٨ - رجل في ذاكرة الرجال، ص ٤٤.
 ٤٩ - زائفة الوجد، ص ١٠.
 ٥٠ - زائفة الوجد، ص ١٥.
 ٥١ - المصدر نفسه، ص ١٦.
 ٥٢ - زائفة الوجد، ص ١٦.
 ٥٣ - زائفة الوجد، ص ١٧.
 ٥٤ - المصدر نفسه، ص ١٨.
 ٥٥ - زائفة الوجد، ص ١٨.
 ٥٦ - المصدر نفسه، ص ٢٦.
 ٥٧ - زائفة الوجد، ص ٤٠.





الخطاب والنص من منظور النقد الجزائري

أ بوطيبان آسية
جامعة سيدي بلعباس
الجزائر

إن إشكالية الاختلاف والتباين بين المصطلحات والمفاهيم التي اعتلّ البحث العربي عامة والجزائري خاصة في دراستهم لمصطلحي الخطاب والنص في مجال السرديات المنبثقان من مرجعية واحدة، وهي أعمال جيرار جينيت وتودوروف اللذان يريان أنهما صنوان وكعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما، وذلك متمظهر في كتاب الباحث "سعيد يقطين" انفتاح النص الروائي في قوله : "عندما تصادف الخطاب السردى أو النص السردى في كتابات جينيت أو تودوروف علينا أن لا نفكر في اختلافهما دلالياً، أي إنهما يحملان معنى واحداً وإن كان الاستعمال المهيمن هو الخطاب، أما النص فلا يوظف إلا بين الفينة والأخرى" ١ ، ليصبح كل من الخطاب والنص يحملان معنى الشفوية والكتابية في الوقت نفسه، إلا أن الباحث قد تجاوز هذا المفهوم رابطا الخطاب بالسرديات الحصرية والنص بالسرديات التوسيعية. وفي ضوء هذه الفسيفساء المفاهيمية لمصطلحي الخطاب والنص في النقد الغربي والعربي والمغاربي فكيف كانت دراستهما في النقد الجزائري؟

الخطاب والنص في الترجمة الجزائرية :

حقق النقد الجزائري المعاصر دراسات نوعية في مجال دراسة المصطلح السردى في ضوء الممارسات النقدية في الترجمة والتعريب والتأليف، من خلال مجهودات شملت العديد من النقاد الجزائريين محاولين تعزيز المصطلح النقدي، مازجين بين ما هو أصل في التراث وما هو حديث، ومن بين المصطلحات التي تعرضوا لدراستها مصطلحي -الخطاب والنص- فكيف تعامل النقد الجزائري مع هذين المصطلحين؟

أ.رشيد بن مالك :

يعد كتاب (قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص) نقلة نوعية أمدّت النقد الجزائري عامة وتحليل الخطاب السردية خاصة، بمادة عملية خصبة من خلال ترجمة المصطلحات الغربية الوافدة من رحم المناهج النقدية بطريقة مبسطة ليسهل على الباحث الأكاديمي التعامل معها في دراسته.

يعرض الباحث في ضوء ترجماته لمصطلحات السرد إلى مصطلح الخطاب Discours "الذي يماثل في نظره العملية السيميائية المرتبطة بنظرية الخطاب والأحداث السيميائية المتموضعة على المحور النظمي للكلام" Parole، الذي أورده سوسير كمصطلح مقابل الخطاب. كما ربط الباحث الخطاب بالممارسات الألسنية وعده معرفة تسعى إلى تحقيق الألسنية الخطابية وسبب مرادفة الخطاب للنص في نظره هو عدم وجود مقابل له في بعض اللغات الأوروبية كالفرنسية والانجليزية فاحتفظ به كمصطلح مرادف له^٣. ومن جهة أخرى يشير رشيد مالك إلى أن النص والخطاب مرتبطان حتى بالعمليات غير الألسنية كالطقوس مثلاً كعلامات دالة.

ودائماً في مجال الترجمة مائل الباحث Discours بالملفوظ *Enonce، والجملة من منظوره هي البناء الفعلي للملفوظ ليصبح كنتيجة للتسلسل المنطقي للجملة، وهذه الجملة ليست إلا مقطوعات للخطاب الذي هو الدال ككل، ليقدم مجموعة من الإجراءات حول تموضع تحليل الخطاب داخل الامتداد الجملي، كإقامة شبكات المعادلات بين الجمل أو سلسلة من الجمل وهذا ما ذهب إليه هاريس في نظره للخطاب من حيث هو متتالية جملية، إلى جانب لجوء الباحث إلى المنطق والبلاغة في دراسة تسلسل الجمل، وتحديد ايزوتوبيا وتماثلات أكثر عمقا تعني به -الخطاب-، ليبقى التداخل المصطلحي دائماً حاضراً في الدراسات النقدية العربية.

ب.محمد يحياتن :

عالج الباحث محمد يحياتن مصطلح الخطاب Discours من خلال ترجمته لكتاب دومينيك مانقونو المعنون ب: (المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب) فرصد مجموعة من المصطلحات القابلة له.

ولج الباحث في أغوار ترجمة دومينيك موضحة أن الخطاب يحيل إلى نوع من التناول للغة التي تعد في "نظره نشاطاً لأفراد مندمجين في سياقات معينة"^٦

[أي ذات نشاط اجتماعي] لتعادل اللغة مصطلح الخطاب Discours وهذا ما ذهب إليه أيضاً غوستاف غيوم "Discours=langue"^٧، والخطاب من منظوره لا يمكن أن يكون موضوع لساني صرف بل يتعداه إلى غير اللساني، وهذا ما ذهب إليه أيضاً رشيد بن مالك في ترجمته، والخطاب لا يحتمل صيغة الجمع يقال : الخطاب، ومجال الخطاب، وتحليل الخطاب، ومصطلحات الخطاب. ثم قام الباحث برصد سلسلة من التقابلات المعادلة لمصطلح الخطاب والتي يمكن تمثيلها فيما يلي :

١.خطاب/جملة : أي الخطاب ذا وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل^٨ - أي أن الخطاب متتالية جملية، وهذا ما جاء به مذهب هاريس.

٢.خطاب/ملفوظ : أي أن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة، ويحيل الملفوظ والخطاب في نظره على وجهتي نظر مختلفتين "أن النظر الملقى على النص من حيث بناؤه (اللغوي) يجعل منه ملفوظاً، أما الدراسة اللغوية لظروف هذا النص فتجعل منه خطاباً"^٩، ليتصل الخطاب بالنص.

٣.خطاب/نص : ينظر الباحث إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه.

-النص Texte.

-خطاب/سرد (حكاية) embrayé plan.

-الخطاب المروي Discours rapporté.

وسيُرا على نهج دومينيك يوضح الباحث أن إشكالية الخطاب المروي يعالج بطرق متنوعة معتمدة في الخطاب ذاته مستعرضاً التقسيم التقليدي (الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب المباشر الحر)^{١٠}، وهذه أنواع الخطابات مرتبطة بدراسات الصيغة وبالضبط في حكي الأقوال وطريقة صياغة المحكي (عند جبرار جينيت).

كما كان للباحث الجزائري عبد القادر شرشار بصمته في دراسات دومينيك مانقونو المتخصصة حول تحليل الخطاب بحيث استنبط الباحث جل المفاهيم المتعلقة بالخطاب بداية من دي سوسير وهاريس وبنفست والتي يمكن استخلاصها فيما يلي :

١.يعتبر الخطاب مرادفاً للكلام عند دي سوسير وهو المعنى الجاري في اللسانيات.

٢.الخطاب هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة لتصبح مرسلة كلية أو ملفوظاً.

جاءت بها لأنها أضافت مصطلحا آخر هو التلفظ ومرجعيتها في ذلك هو الباحث أميل بن فنييس الذي رفض معادلة الملفوظ للخطاب وأقر بمصطلح التلفظ Enonciation، لكن الباحثة لم تقف عند حدود هذا المصطلح بل تعدته إلى مصطلح آخر وهو النص Texte.

أ. النص كخطاب :

تقر الباحثة على مرادفة الخطاب Discours للملفوظ Enoncé وهذا ما لوحظ في بداية دراستها، وسار على هذا النهج الباحث أحمد يوسف الذي يعتبر الخطاب "ملفوظ" يشكل وحدة جوهرية خاضعة للتأمل، وما هو إلا تسلسل من الجمل المتتابعة التي تصوغ ماهيته وهو مرادف للكلام" ١٤ ، بيد أن الملفوظ وحده لا يحدد الخطاب إلا إذا أضيفت إليه وضعية الاتصال.

مفهوم الخطاب واستعمالاته :

يعدّ عبد المالك مرتاض من النقاد الجزائريين القلائل الذين أمكن لنصوصهم عبور حدود المشرق والمغرب، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على نضج نصوصه وتفرّد تجربة صاحبها، ليصبح ظاهرة مرتاضية مضخمة بكتاباتها الإبداعية والنقدية، وعبر مسيرته العلمية التأليفية انتزع الباحث مكانة راقية ضمن خارطة النقد العربي ليكون بذلك أحد المراجع المعتمدة في دراسة السرديات، وفي ضوء دراساته تطرق الباحث لمصطلحي الخطاب والنص، ماهية المصطلحين عنده؟ وكيف في أبحاثه؟

عالج الباحث عبد المالك مرتاض مصطلح الخطاب بالعودة إلى المعاجم اللسانية الحديثة باعتبارها مرجعية للسرديات، فهو عنده معادل لـ Discours بالفرنسية، و Discourse في الانجليزية، و Discours في الإسبانية، إلا أن الباحث أقرّ بعراقة المصطلح في الجذور العربية لوروده في القرآن الكريم في ثلاث آيات بمعان مختلفة ١٥ ، الأمر الذي يجعلنا نتساءل هل مفهوم الخطاب في اللسانيات الحديثة يحمل نفس مفاهيم الخطاب في الجذور العربية ؟

ولج الباحث في إطار دراسته لمفهومية الخطاب إلى الأنواع التي يرد بها كمصطلح : الخطاب السياسي، والديني، والتاريخي والأدبي، ليركّز على أنّ الخطاب مصطلح يُطلق على جنس الكلام الذي يقع به التخاطب، أي بين مخاطبين أو متخاطبين اثنين سواء كان شفويا أو مكتوبا، ثم على المكتوب الأدبي، أكثر من إطلاقه على المكتوب غير الأدبي ١٦ ، فمن المحتمل هنا أنّ الباحث

٣. هاريس الذي يسمّاه "ملفوظا طويلا" أو هو "متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، ينتقل إلى التمييز بين الخطاب والملفوظ متتالية جمالية، أما الخطاب فهو الملفوظ المعّبر من وجهة نظر حركية خطابية" ١١ . وبناء على ما تقدم يمكن لأي باحث معالجة موضوعه بحسب الرؤية التي تملئها عليه طريقته في تناول دراسته، وذلك اجتهد منه لا يمكن نكرانه، وإنما مكن الإشكالية في ذلك هو الزخم المصطلحي والمفاهيمي الذي يختلف ويتنوع من باحث لآخر ليجد القارئ نفسه غارقا في بحر المصطلح، فهذا الذي يصعب تقبله.

الخطاب ونظرية التلفظ :

ورد مصطلح التلفظ في النقد الجزائري مع الباحثة الجزائرية "ذهبية حمو الحاج" من خلال كتابها الموسوم (لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب)، والذي يعدّ من الدراسات النقدية الجزائرية ، وحاولت الباحثة من خلالها تسليط الضوء على طبيعة الممارسة التلفظية في الخطاب. تقدم الباحثة في كتابها لمحة أولية حول الأصولية العلمية لنظرية التلفظ قبل وبعد لسانیات الباحث السويسري فارديناد دي سوسير، لتنتقل إلى مدارس مصطلح التلفظ، وعلاقته بـ (الحديث، المرجعية، الضمائم) —————
ر. الزمان، المكان، الأحكام، التلفظ)، لتتوج الباحثة عملها بدراسة تطبيقية للنظرية التلفظية على الخطاب السياسي، فما هي الخطوات التي اتبعتها الباحثة؟ وما أهم المرجعيات التي تبنتها في ضوء دراستها التحليلية لمصطلح الخطاب؟ رصدت الباحثة في ضوء دراستها جملة من المصطلحات المقابلة للخطاب يمكن تمثيلها فيما يلي :

الخطاب Discours = الكلام Parole متحدة ثنائية اللغة والكلام لدى دي سوسير كمرجع لها موضحة رأيه بالمعادلة التالية :

"اللسان = اللغة + الكلام (سوسير) تعوض بـ اللسان = اللغة + الخطاب" ١٢

"الخطاب Discours = الملفوظ Enoncé" ١٣ ، ومرجعيتها في ذلك الباحث جون دي بوا لأن انطلاقة تحليل الخطاب لديه مكنها مرادفة الخطاب للملفوظ.

وفي رحاب هذا الجمع من المصطلحات لم تحدد الباحثة أيها الأنسب والأصح استعمالا، وإنما على اختلاف معانيها ومفاهيمها استخدمتها كمرادفات لمداول الخطاب، وفي الدراسة الواحدة تقتبس الكلام تارة والرسالة تارة أخرى، والجدير بالملاحظة هو التعددية المصطلحية التي

لهم زاد في الدراسات النقدية عامة والسردية خاصة، ونتيجة دراسته للحكاية الشعبية وتبنيه للمنهج البروبي لقب الباحث بروب الجزائر، من أبرز أعماله كتابه الموسوم بـ (البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي)، الذي تعرض فيه لمصطلح الخطاب الأدبي ضمن عنوان -تحليل خطاب الحكاية الشعبية مقارنة منهجية- فما طبيعة الخطاب الأدبي لديه؟

١. لم يرجع الباحث عبد الحميد بورايو مصطلح الخطاب إلى الجذور العربية كما فعل عبد الملك مرتاض، وإنما الخطاب في نظره دخل إلى الدراسات العربية نتيجة الاحتكاك بالأدب العالمي ٢١ كمصطلح وافد.

٢. يقرّ عبد الحميد بورايو على مفهوم الخطاب الأدبي يهدف إلى تجاوز إشكالية مفهوم النص من خلال التحليلات التي حبست نفسها في نطاق العلاقات البنيوية الداخلية للأثر الأدبي.

٣. جاء الخطاب من منظور الباحث كأداة تحليل بنيوي، وإعلامي ودلالي للأثر الأدبي، باعتباره بناء مستقلا من جهة، وعلاقته بمتلقيه من جهة أخرى ٢٢.

٤. حاولت الدراسات البنيوية والشكلانية والتحليلات النصية الجديدة، إقصاء النقد التقليدي بجوانبه النفسي والاجتماعية والتاريخية الأدبية، فجاء مفهوم الخطاب الأدبي لإعادة فاعليتها في دراسة الخطاب من خلال أدوارها، ومستوياتها لا من حيث ثبات مفاهيمها ٢٣.

أما بالنسبة للاختلاف بين مصطلحي الخطاب والنص، فإن الخطاب من منظور الباحث يسمح بدراسة التراث الشعبي الشفوي، عكس النص يخفف وطأة الأدوات المنهجية المنبثقة عن سلطة الكتابة ٢٤، والذي يمكن استنتاجه أن الباحث عبد الحميد بورايو ربط الخطاب بالشفوية، في حين أن النص عنده كل ما هو مكتوب.

إن الدراسات العربية حسب إقرار الباحث لا يمكن أن تُنكر ما قدمه الخطاب الأدبي للثقافة العربية في ارتباطه بالمنطوق وتجاوزه حدود مفهوم النص من حيث هو مكتوب، لأن الثقافة العربية في نظره اتسمت بالمنطوق قبل المكتوب، وأولت عنايتها بالملقي والمتلقي لتسقط سلطة الوسائط، وتحقق سلطة العلامات الصوتية المنبثقة من طبيعة النشاط اللغوي كأداء لساني منطوق (الكلام) الذي يندرج في نسج الأدب كخطاب ٢٥.

وما يمكن التماسه في الأخير هو تأثير المصطلح على الممارسة النقدية من نقص وقصور أديا إلى

قــــد استسقى مفهومه للخطاب من مرجعية دي سوسير من خلال دراسته لثنائية اللغة Langue والكلام Parole، ولم يقصر الخطاب عنده على الشفوي فحسب بل تعداه إلى ما هو مكتوب.

يعرض الباحث بعض نماذج أخرى خاصة بمسألة اشتقاق مصطلح الخطاب "كالخطبة -Discoureivisation- وهي أثقل على اللسان استعمالا في العربية وهو من منظوره عبارة عن جملة من الإجراءات المتعلقة بموضع الإنجاز وهذا المصطلح يختلف عن مصطلح النصنصة Texturation – Texualisation والــــذي هو مجموعة من الإجراءات التي ترمي إلى تشكيل مضمون خطابي، يكون طليعة لظهور الخطاب" ١٧.

أما بالنسبة لازدواجية الخطاب والنص يرى الباحث أن النص أضيق دلالة من الخطاب، في حين يــــرى الباحث المغربي "سعيد يقطين" العكس. النص عند عبد الملك مرتاض يطلق على وحدة محددة من الكلام الأدبي، كنص قصيدة مثلا، في حين أن الخطاب شامل لمجموعة من الكتابات الشعرية ١٨.

يرى عبد الملك مرتاض أن "النص الأدبي بالقياس إلى مبدعه يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي، ولكن الوليد على شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية" ١٩ ، فمن وجهة نظر الباحث أن النص الأدبي على الرغم من أنه ينتمي إلى مؤلفه إلا أن الوليد (المبدع) يبقى مستقلا بشخصيته عن الأب (المؤلف) وحتى وإن حاول الأب التحكم في ولده إلا أنه يتمرد ويخرج عن طوعه ليشق طريقا خاصا به.

رفض الباحث معادلة الخطاب لمصطلح النص لأن ذلك في نظره يخلط الحابل بالنابل .. الخطاب في رأيه "مجموعة من النصوص الموكول إليها سردٌ حكايات مختلفة عبر شبكة سردية متواشجة مترابطة تجمعها حكاية واحدة كبيرة هي نــــص الرواية- "٢٠ ، ألا يمكن أن يــــفهم من هذا المقول أن النص أكبر من الخطاب؟ وإذا فرق الباحث بين الخطاب والنص، ثم ساوى بين النص والنسيج ثم قال إن الخطاب نسيج من الألفاظ ليصبح النص معدلا للخطاب والقرينة الدالة هي النسيج.

الخطاب الأدبي في النقد الجزائري :

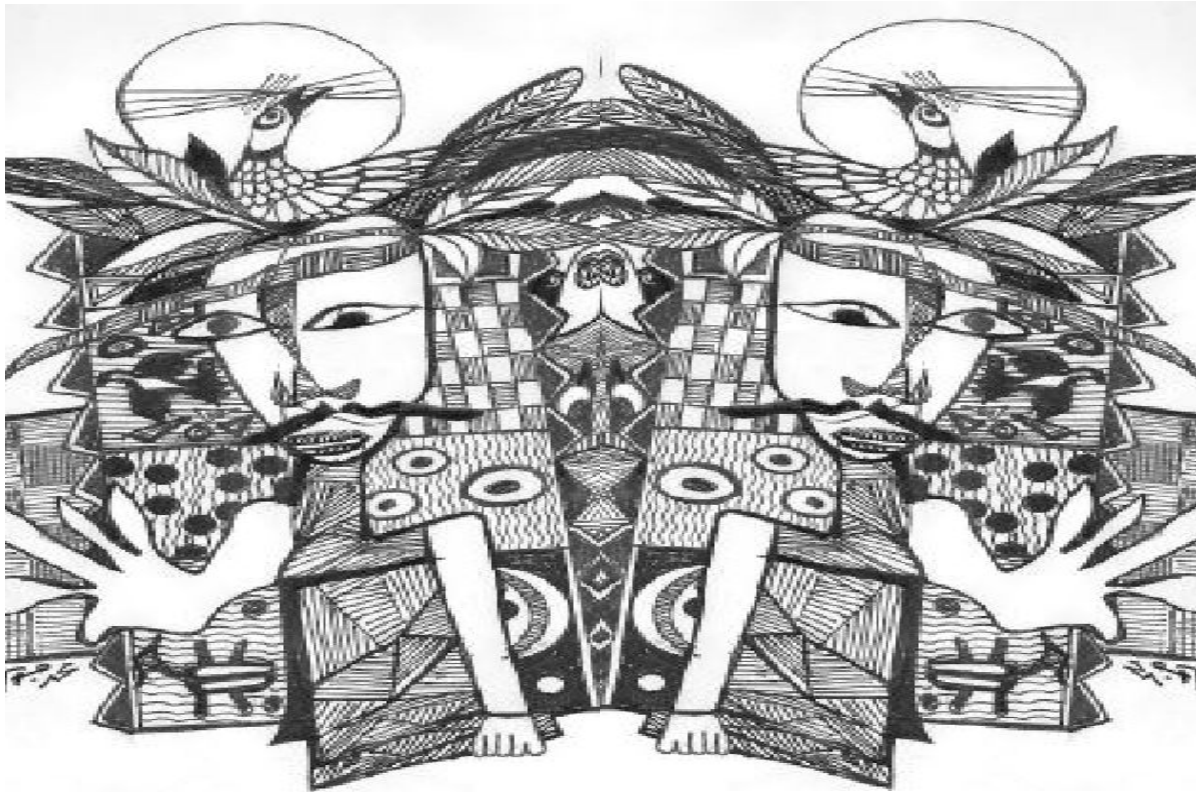
يعدّ عبد الحميد بورايو من أبرز النقاد الجزائريين الذين

تـ عشر إسهامات بعض النقاد في المساهمة في بلورة جهاز مصطلحي عربي ثابت للخطاب السردى في غياب التنسيق بين الهيئات والمجامع اللغوية والمؤسسات المهتمة بالمصطلح.

إحالات:

١. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م، ص ١١.
٢. ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة_الجزائر، ٢٠٠٠، ص ٥٩، ٥٨.
٣. المصدر نفسه، ص ٥٩.
٤. المصدر نفسه، ص ٥٩.
٥. ينظر: نفسه، ص ٥٩.
٦. دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٣٤، ٣٥.
٧. نوارى سعودي أبو زيد، جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية، البنية في الخطاب الشعري عند نزار قباني، الغاضبون نموذجاً، بيت الحكمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١٧.
٨. دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٤، ٣٥.
٩. المرجع نفسه، ص ٣٥.
١٠. المرجع نفسه، ص ٣٧، ٣٨.
١١. عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي وقضايا النص، دار

- الأديب_وهران، ص ٨٦.
١٢. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداوليات الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب_جامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠٠٥ ص ١٣١.
١٣. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
١٤. مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد السماءوي، إتحاد كتاب العرب، ٢٠٠٣ ص ٢٦٠.
١٥. ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٥، ص ٢٦١.
١٦. نفسه، ص ١٦٢.
١٧. نفسه، الصفحة نفسها.
١٨. نفسه، ص ٢٦٣.
١٩. عبد الملك مرتاض، النص أين إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣م، ص ٤١.
٢٠. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ص ٢٦٣.
٢١. عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي، ديوان المطبوعات الجامعية، ص ٨٧.
٢٢. نفسه، ص ٨٧.
٢٣. نفسه، ص ٨٨.
٢٤. نفسه، ص ٨٩.
٢٥. نفسه، الصفحة نفسها.



الفضاء والاقتباس في (من اعترافات ذاكرة البندق)



د. الجليلي الغزالي

تمهيد

يعتبر الفضاء من أكثر العناصر المشكلة للسرد أهمية، ويتحدد في العمل من خلال أشكال، ويتخذ معاني متعددة، إلى أن يشكل أحياناً سبب كينونته⁽¹⁾. إن لكل متن علاقة ما بالفضاء، وحتى عندما يُضربُ السارد عن الوصف، فإن الفضاء يكون متضمناً في المسرود⁽²⁾. ويحتاج أي سارد إلى مكان، يمتد تأثيره إلى أن يحتوي العناصر الداخلة في تشكيل السرد جميعها...

*_أولاً: الفضاء في (من اعترافات ذاكرة البندق)

لقد جرت أحداث رواية (من اعترافات ذاكرة البندق)⁽³⁾ للروائي العراقي عباس خلف علي⁽⁴⁾ في أفضية عامة، منها العراق، وإيران، ومصر، ومدينة بغداد، والقرية، والخليج، وقناة السويس، والبحر الأحمر، وجامع الأزهر، واليمن،

مياه الخليج، وكانت تذيب بيانات الجيش الأمريكي الخاصة،
وتعبيء الشارع العراقي...

* جامع الأزهر/الضريح: فضاء التظاهر والاحتشاد

احتشد مصطفى البكري وبعض المتظاهرين أمام
جامع الأزهر، ونددوا بضياح العراق على مرأى ومسمع
من العالم كله، وحذروا من فلسطين ثانية، ورفع الناس لافتة
بجوار الضريح، كتب عليها: «كل أرض كربلاء، وكل
يوم عاشوراء (المأزق كدابة وحشية تركض في العاصفة
دونما جدوى، إن كنت ريحا لاقيت إحصارا)»⁽⁵⁾...

* بيت الطين: فضاء الولادة والشموخ

لم يتغير بيت الطين الذي سقط رأس السارد فيه،
وتحمل نوائب الفصول، وصمد في وجه قلاقل الدهر،
وسادت في مداخل مساماته رائحة الصبير والعاقول
والأعشاب البرية، ووقف شامخاً عنيداً عصياً على كروب
القهر...

* الحجرة: فضاء الوحدة والتشظي

كان السارد في حجرته عبداً مقهوراً ذليلاً، وخائراً
منهك القوى، وحائراً تائهاً في شكوك الابتلاء، وشعر
بأنه غريبٌ وحيدٌ فيها، وتهاوى أحد أثقال سطحها، وسقط
بالقرب منه، فتهشم الكوز، وساح الماء، وتبلل لباسه،
وشلت حركته، وحاول جمع كتبه المبعثرة فوق الأرض.

صار بلا سقف داخل حجرة معلقة في الهواء، وبلا
ستر في العماء، فلَفَّ الظلام الدامس المُعْلَنَكِس، وتحجر
رأسه، وانكسرت شوكتة، وتهاوى عرش مجده، وانقشعت
عنه سُدفَةُ أحلامه، وضاقَت به نفسه، وضجرت منه...

والمراعى، والسهول، والوديان، والقبور، والصفاف،
والمزارات... وتوزعت مسيراتها السردية عدةً أفضية
خاصة، أهمها البيت، والسوق، والشرفة، والمقهى،
والشارع، ومحطة الصالحية، والمطار، والضريح،
والجدار، والطريق، والسطح، والحجرة، والمنزل،
والمدرسة، والنفق، والزاوية، والأدراج، والحمام،
والجدول، والأريكة، والحديقة، والفصل، وساحة البلوش،
والممر الضيق، والمسجد، والرصيف، والملجأ، والفرات،
ومجرى النهر، وقاعدة أبي غريب، والشاحنة الصغيرة،
وسرير القش...

* المدينة: فضاء الموت والمحن والخوف

والإذلال والسلب والغربة

ذكر السارد أن آلة الحرب أزهدت أرواحاً كثيرة في
مدينته، فتبددت مسرات الناس، واختفت أفراسهم، وهجرت
البسمة شفاهمهم، وأحسوا بأنهم كائنات فطرت على البلايل
والمحن، وعانوا من كوابيس الخوف والرعب والتشريد
والقهر والإذلال والمرض والسغب...

وذكر السكان أن الجنود الأمريكيين قد أسقطوا
الكبسولات الملوثة على المدينة، وسلبوا محتويات القصور
الفاخرة والأبنك والمصارف ومحال المصاغة، ونهبوا
الآثار واللقط الثمينة والحلي النادرة والأحجار الكريمة...

* المطار/قناة السويس/البحر الأحمر/الخليج: أفضية الحرب والعبور والقصف والبت

دارت حرب طاحنة في المطار، وقُصِفَ الجنود
العراقيون بالأسلحة البيولوجية (الأنتراكس)، ومرت
البارجات والفرطاقات الأمريكية عبر قناة السويس،
وقصفت مدينة بغداد من البحر الأحمر، وتنافست على
الأخبار محطتان إعلاميتان، إحداهما محطة العراق الحر
التي كانت تبث برامجها من بارجة حربية أمريكية داخل



وخالج مكنوناته بارتياح كبير. ولما ارتجف، ألفاها تبتسم ملء فيها...

*_المقهى: فضاء التسكع والغيبة والنميمة والقراءة

ولج الساردُ المقهى، فسمع أحدَ الموجودين فيها ينعته بأنه مجنونٌ معتوهٌ عدوانيٌّ شرس، ورثُ الثياب كريةً عف، فقد زوجه ونشوةً ابنته، وأصيب بتلوثات الحرب، فغدا يقطن وحيداً مكاناً موبوءاً، وشرع يتسكع في الطرقات، ولا يكلم الناس، ولا يحييهم، ولا يرد التحية عليهم، ويردد ليلاً مقاماتٍ وأطواراً تكاد تكون صوفية...

وسمع آخرَ في مقدمة المقهى يقول عنه إنه مريض، ونظر إليه رجلٌ آخرُ نظرةً فاترة، وأخبره بأن ابنته هو تعرف جيداً ابنته، وذكر أنها (أي ابنة السارد) كانت خياطة ماهرة، وأن أمها هلكت من شدة الحزن عليها، وقال عنه آخرُ شابٌ إنه رأى الخيانة بأمر عينيه، وإن زوجه قد صعقها التيار الكهربائي، فقضت طاهرة...

ونبههم شخصٌ آخر إلى أنه ليس أحمق ولا أبله، وإنما هو داهية، يخفي خطط جواهر لال نهرو، ويأبى أن يطلعهم عليها... وحدثهم آخرُ بأنه ينزوي في أحد زوايا المقهى، ويتحدى ما يلوكه الناس بالسنتهم، ويقرأ الصحف الموضوععة فوق الأرائك الفارغة، واتهمه آخر بأنه دخلت عليه في ليلةٍ مقمرة فتاةٌ شابةٌ غضةٌ طريةٌ ساحرةٌ فاتنةٌ

*_الضريح: فضاء التوسل والقداسة

غدر ابن الجنية بنديمه وغريمه وصديقه وصفيّه كاكّة سروان، ورميت جثته في الغدران، فلم يهدأ لزوجته بال، وعرضت شكواها على الصالحين والأولياء، وعادت قبورهم وأضرحتهم، وقدمت النذور إليهم، وعلفت الرايات الحمراء والصفراء فيهم، وتوسلت إليهم علّ بركتهم تساعد على أن تلفظه المياه...

*_الغرفة/البيت: فضاء السحر والمجهول واللغة والخلاء والبلى

وجد السارد نفسه في غرفة الشاهبندر المهجورة منذ وفاته بعد قرن ونيف، كانت غرفةً مستطيلاً الشكل، لها بابٌ خشبيٌّ سميكٌ منيعٌ محكمٌ الإغلاق، وتغلف سطحه قطعٌ ساحرة من مقاسات متنوعة، صنعت بنظام وإتقان وإحكام، ورصعت حوافه بالنحاس وبمقبض برونزي مدولب، وزين سطح جدارها بلوحات، رسمت داخلها الحروف العربية، منها الديواني والكوفي والرقعة والتثلث والنسخ والتعليق...

حاول السارد ولوج الغرفة، فحذرت براء (حفيدة جدته) من مطاردة لعنة الشاهبندر إياه، فترجع أول الأمر، لكنه ما لبث أن تسلل إليها عبر نفق موجود تحت البيت الذي كان عتيقاً ومهجوراً وبالياً وخالياً خلاء تاماً، وكان الظلام قد أطبق أنفاسه عليه، ونبتت نباتات زاحفة متعددة فيه...

*_الحمام: فضاء الغناء وإراحة الأعصاب والرذيلة

أدخلت براء السارد الحمام، فاستنفر الخوف حواسه، وسألها عن مرادها، فأنبأته بهدوء بأنها تريده أن يستمع غناءها، وأن فن الغناء سيريح أعصابه. شرع يعزف بأصابعه الطرية المجنونة على أوتار جسدها برقعة وعذوبة متناهية، فتناسق اللحن، وتموج انبعائه في الروح،

مبهرة...

***_السوق/ساحة البلوش:_فضاء قراءة الطالع وتذويب النحس**

تناثرت أمنيات السارد، وتهشمت، وتبعثرت، ففكر في أن يقصد سوق الهنود وعكد أبو إدباغ، حيث يوجد العطارون المهرة الحاذقون في عملية تذويب النحس، والخوض في ما يسمى التابعة، وقراءة الطالع في ضوء أخاديد الكف وسطورها، وأرشدته أحدهم إلى شيخ بساحة البلوش، يحترف مهنة الكي بالحديد، فاتجه صوبه، وسلم إليه أمره...

***_الغرفة:_فضاء الأرق والتذكر**

في ليلة ليلاء، تمدد السارد على أرضية غرفته الرطبة، وحاول أن يغمض عينيه، وينام، غير أن النوم هجر جفنيه، فأخذ يتقلب ذات اليمين وذات الشمال، وأصيب بالأرق، وتذكر قصة السرج الفارغ...

***_القرية:_فضاء الاختطاف والهتك والمقاومة**

كان أهل القرية يختطفون النساء المجندات الأجنيات انتقاماً مما فعله بهم الغزاة، فلقد أصر القائد الإنجليزي (هالدين) على هتك أعراض سكان القرية عن طريق فرقة هندية يتزعمها (سيمسن)، وهبوا لمقاومته بما يملكون من المكاوير والسيوف والفالات والبنادق...

***_النهر:_فضاء ردّ البلاء**

وشمت أم براء وشماً على جلد فخذ السارد الرقيق الناعم، فرأته أمه، وعرفت مغزاه، وكتمت ذلك في قلبها تجنباً للفضيحة، وشرعت تتلفه بمادة الشب، وتردد الأدعية كي تردّ البلاء عنه، ثم ألقتة في مجرى النهر...

***_الشاحنة:_فضاء الاختفاء والمساعدة**

كانت فيفين روفائيل تختفي في شاحنة صغيرة، وتساعد ضحايا الحرب المنكوبين الحفاة المتشحين بالسواد، وتوزع عليهم الأكل والشراب...

* ثانياً: الإقتباس في (من اعترافات ذاكرة البيدق)

اقتبست رواية (من اعترافات ذاكرة البيدق) من القرآن العظيم في مواضع كثيرة:

التعبير الروائي	الآية القرآنية الكريمة
_ (...)، لا أحد يستطيع أن يلومنا (...) و... أحياء عند ربهم يرزقون ⁽¹⁾	_ (وَلَا تَحْسِبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتًا، بَلْ أَحْيَاءُ، عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ) ⁽²⁾
_ (...)، تتدلى حولك ثمار الفاكهة (...) وأنهارها من لبن وعسل مصفى لذة للشاربين، يقوم على حراستها ولدان مخلدون ⁽³⁾	_ (مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرَ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى...) (4) _ (يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ) ⁽⁵⁾
_ لا تأجيل في الميقات، يأتي الناس من كل فج عميق ⁽⁶⁾	_ (وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ) ⁽⁷⁾
_ (...). دنيا / صدوق / صادق / (...) / من شر الوسواس الخناس ⁽⁸⁾	_ (مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ) ⁽⁹⁾
_ (...)، قاسيت هذا العناء من دون شكوى (...)، قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا ⁽¹⁰⁾	_ (قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا، هُوَ مَوْلَانَا، وَعَلَى اللَّهِ فَلْتَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ) ⁽¹¹⁾
_ (...)، أعاد علي صوته بالنبرة نفسها، هي الحرب لم تحط أوزارها بعد ⁽¹²⁾	_ (فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ، حَتَّى إِذَا أَتَخْتَنُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَتَاقَ، فَمَا مَنَا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا) ⁽¹³⁾
_ (...)، إنا لله وإنا إليه راجعون تقول أمي ⁽⁴¹⁾ _ (...)، اتقوا الله في الغيبة والنميمة، ألم تتركوا الناس وشأنهم، إنا لله وإنا إليه راجعون ⁽¹⁵⁾	_ (وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ، وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمُ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ) ⁽¹⁶⁾
_ لم يعد (البوق) له وجود كما عودنا التنبيه في المرات السابقة، (...)، الملوك إذا دخلوا قرية... ⁽¹⁷⁾	_ (قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً، وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ) ⁽¹⁸⁾

<p>— (يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وَلَدَانِ مُخْلَدُونَ، بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ، وَكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ، لَا يُصَدَّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْزَفُونَ، وَفَاجِهَةٌ مِمَّا يَتَخَيَّرُونَ، وَلَحْمِ طَيْرٍ مِمَّا يَشْتَهُونَ، وَحُورٌ عَيْنٌ كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ) (20)</p> <p>— (وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا، عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا، وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وَلَدَانِ مُخْلَدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثورًا) (21)</p>	<p>— (...) كنا نقول له صدقها، إن لم تصدق ما يقال، يذهب عنك الفردوس وأنهر العسل والولدان المخلدون وهور العين وشراب كان مذاقه زنجبيلًا (19)</p>
<p>— (فِيمَا رَحْمَةً مِنَ اللَّهِ لَئِنْ لَمْ يَكُنْ فِطْرًا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَأَنْقَضُوا مِنْ حَوْلِكَ، فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ...) (23)</p>	<p>— (...) مجرد الإصغاء لا يعني الإلهام... شاوورهم في الأمر (22)</p>
<p>— (وَاخْتَارَ مُوسَى قَوْمَهُ سَبْعِينَ رَجُلًا لِمِيقَاتِنَا، فَلَمَّا أَخَذَتْهُمُ الرَّجْفَةُ قَالَ رَبِّ لَوْ شِئْتَ أَهْلَكْتَهُمْ مِنْ قَبْلِ وَبَائِي، أَتُهْلِكُنَا بِمَا فَعَلَ السُّفَهَاءُ مِنَّا...) (25)</p>	<p>— (...) لا سيما حينما أعاد كلمة، اللهم لا تؤاخذنا إن ضحك السفهاء منا (24)</p>
<p>— (إِنَّ الَّذِينَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ، قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ، قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا...) (27)</p>	<p>— (...) وهم يسوقون إبلهم في أرض الله الواسعة (26)</p>
<p>— (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) (29)</p>	<p>— (...)، ما من مرة أكون فيها قاب قوسين أو أدنى من تحقيق أمنية إلا وتهشمت وتناثرت (28)</p>
<p>— (وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأَذْنَ بِالْأَذْنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ، فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ، وَمَنْ لَمْ يَحْكَمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ) (31)</p>	<p>— (...)، قال لا تحزن اترك الأمر لي، العين بالعين لهؤلاء الجبناء (30)</p>
<p>— (وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَأَهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ) (33)</p>	<p>— (...)، أنت طفل لا تدرك أفعال البنات، يهمن بكل شيء مثل الشعراء (32)</p>

* خلاصة تركيبية

لقد وظف الروائي عباس خلف علي في متنه (من اعترافات ذاكرة البيدق) أفضية متنوعة الدلالات ومختلفة الإحياءات، تراوحت بين أفضية إنبعثت منها الموت والمحن والخوف والرعب والقصف والإذلال والسلب والهتك والاختطاف (المدينة، المطار، وقناة السويس، الخليج، القرية)، وأخرى دلت على الغربة والوحدة والاختفاء والتشطي والتذكر والأرق (المدينة، الحجرة، الغرفة، الشاحنة)، وأخرى أوحى بالتظاهر والإحتشاد والولادة والشموخ

والمقاومة والراحة والمساعدة والقداسة والتوسل ورد
البلاء (جامع الأزهر، والضريح، وبيت الطين، والقرية،
والحمام، والشاحنة، والنهر)، وأخرى بعثت عن السحر
واللعنة والرذيلة والغيبة والنميمة (السوق، وساحة البلوش،
والغرفة، والبيت، والحمام، والمقهى)... ولقد تكاملت هاته
الأفضية في ما بينهما، لتعكس الشيء ونقيضه، ولتدل
على الصورة ومقابلها... كما اقتبس اقتباساً غزيراً من
القرآن الكريم، ونهل نهلاً ثراً من الثقافة الفصيحة الرسمية
العالمية والثقافة الشعبية، مما يعكس سعة اطلاعه وغزارة
مخزونه...

الهوامش

1_Roland Bourneuf

_Real Oulet: L'univers du roman. 1ère
édition, Presse Universitaire de France
(P.U.F), Paris_France 1972, page:97.

2_ميشيل رايمون وآخرون: الفضاء الروائي. ترجمة: عبد
الرحيم حزل، تقديم: حسن بحراوي، مطابع إفريقيا الشرق،
الدار البيضاء_المغرب 2002م، ص:63
3_عباس خلف علي: من اعترافات ذاكرة البيدق. الطبعة
الأولى، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان_
الأردن 2013م.

_عباس خلف علي أديب عراقي معاصر، شارك في
العديد من الندوات والملتقيات العلمية. تنصب اهتماماته
على المقاربة بين الخطابين الروائي والسينمائي، ويتولى
الآن مهمة رئاسة تحرير مجلة الرقيم الفصلية... من
مؤلفاته:

_فرصة لإعادة النظر (مجموعة قصصية). دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد_العراق 1999م.
_عدسة الرؤيا (رواية). دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد_العراق 2001م.

_مدينة الزعفران (سيرة ذاتية). الطبعة الأولى،
دار المدى، بغداد_العراق 2002م، الطبعة الثانية، دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد_العراق 2010م.

_كور بابل (رواية بصدد الطبع)، نشرت بعض فصولها
في مجلات عربية وعراقية.

_تحولات السرد في الخطاب السينمائي (كتاب بصدد
الطبع).

_عربة هولكو (رواية بصدد الإنجاز)...

- 4_ الرواية. ص:42.
- 5_ الرواية. ص:10.
- 6_ القرآن الكريم، برواية الإمام ورش. سورة: آل عمران،
الآية:169.
- 7_ الرواية. ص:11.
- 8_ القرآن الكريم. سورة: محمد، الآية:16.
- 9_ القرآن الكريم. سورة: الواقعة، الآية:19.
- 10_ الرواية. ص:12.
- 11_ القرآن الكريم. سورة: الحج، الآية:25.
- 12_ الرواية. ص:17.
- 13_ القرآن الكريم. سورة: الناس، الآية:4.
- 14_ الرواية. ص:24.
- 15_ القرآن الكريم. سورة: التوبة، الآية:51.
- 16_ الرواية. ص:30.
- 17_ القرآن الكريم. سورة: محمد، الآية:4.
- 18_ الرواية. ص:46.
- 19_ الرواية. ص:76.
- 20_ القرآن الكريم. سورة: البقرة، الآيتان: 154_155.
- 21_ الرواية. ص:50.
- 22_ القرآن الكريم. سورة: النمل، الآية:35.
- 23_ الرواية. ص:52.
- 24_ القرآن الكريم. سورة: الواقعة، الآيات: 19_25.
- 25_ القرآن الكريم. سورة: الإنسان، الآيات: 17_19.
- 26_ الرواية. ص:65.
- 27_ القرآن الكريم. سورة: آل عمران، الآية:159.
- 28_ الرواية. ص:68.
- 29_ القرآن الكريم. سورة: الأعراف، الآية:155.
- 30_ الرواية. ص:70.
- 31_ القرآن الكريم. سورة: النساء، الآية:96.
- 32_ الرواية. ص:82.
- 33_ القرآن الكريم. سورة: النجم، الآية:9.
- 34_ الرواية. ص:95.
- 35_ القرآن الكريم. سورة: المائدة، الآية:47.
- 36_ الرواية. ص:97.
- 37_ القرآن الكريم. سورة: الشعراء، الآيتان: 223_224.

أزمة النخبة في الرواية العراقية المعاصرة

عبد الغفار العطوي
العراق



السؤال الملح الذي نطرحه الآن في هذا البحث ما هي العلاقة بين النخبة المثقفة العراقية وبين الرواية العراقية المعاصرة منذ نشأتها بداية القرن العشرين ، وبعد قرن ونيف من التلازم فيما بينهما في ظل بروز اتجاه ثقافي نقدي يعاين التبادل بينهما من ناحية التأثير والتأثير؟! ولدراسة تلك العلاقة والجدل الدائر حول استقلالية ما يعرف بثقافة النخبة في تقويم العلاقة وتمتينها أو السيطرة عليها ، ومن ثم القول بأن تاريخ القصة والرواية العراقية مرتبط بتاريخ نشوئها ككتلة ثقافية فعالة على الساحة الثقافية العراقية منذ قرنين وأكثر نتبع الخطوات التالية :

إن الدراسات والبحوث في مجال تاريخية الرواية العراقية لم توضحها بصورة جلية ومؤثرة ، إنما تركتها تتعثر بالمفاهيم الغامضة في تاريخ نشأة الرواية العراقية ومصادر تأثيرها وتأثيرها على الواقع الثقافي العراقي ، بينما لم تلعب النخبة المثقفة العراقية دوراً مهماً في دفع الرواية العراقية المعاصرة إلى تبوء مكانة مرموقة بين قريناتها في العالم العربي بما يعكس قدرة هذه النخبة على توجيه الثقافة العراقية لصالح هذه العلاقة ، لأننا لم نشهد منذ نشأة القصة العراقية نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تيارات نخبوية تتبنى الكتابة القصصية والروائية كواجهة ثقافية تخدم من خلالها القضايا المجتمعية التي تهتم النخبة العراقية على اعتبارها هي الطليعة المثقفة في المجتمع العراقي التي كانت كل الظروف في العراق وما يحيطه من المنطقة العربية تصب في مجرى تكوينها الثقافي في القرن التاسع عشر ، فهذا القرن قد شهد بداية النهضة الحديثة ، كما بدت فيه أولى طلائع الإصلاح مع أولى بوادر اليقظة الفكرية (١) لكننا لم نجد ملامحها تتبلور بما يعطي دلالة على نشوئها على الساحة الفكرية والثقافية العراقية على الرغم من إن هذه المحاولات الإصلاحية قد أثرت في الأدب تأثيراً كبيراً يتضح في تطور أساليب التعبير الأدبية (٢) بعد أن كانت الأساليب الأدبية في مستهل القرن التاسع عشر امتداداً لنمط الأساليب التي سادت الأدب خلال الفترة المظلمة ، ووجهت السبل لنشوء تيارات ثقافية أثرت على البدايات الأولية في نشأة القصة العراقية ، لكن د- عبد الإله احمد في كتابه (نشأة القصة

يتمنى أن يكون عليه من رقي وتقدم ، بعد أن تحسّس الواقع المؤسف الذي صار إليه العراق (٦) لاسيما وإن أحد أسباب اتجاه المثقفين العراقيين إلى هذا الشكل القصصي البدائي بعد دستور عام ١٩٠٨ والنقلة الفكرية الضخمة التي أحدثها إعلانه ، هو التفاتهم لبلدهم المخرب من وجهة نظر إصلاحية مع قلة المثقفين والقراء وضعف الثقافة يومذاك ، فالمحرك الأساسي للمثقفين كان يميل إلى تكوين رؤية إصلاحية لعراق يعاني الكثير من الأمراض الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، التي أوجدتها السياسة العثمانية ، وكان لزاماً عليهم التحدث عنها بوسائل أقرب تعبيراً وفهماً بين القراء البسطاء ، من هنا كانت قصص الرؤيا ولأسباب أخرى (٧) أولى القصص البدائية في العراق ، لكن اختلاف الباحثين في نشأة القصة العراقية بين ما كتب من محاولات النخبة قبل الحرب العالمية الأولى أم بعدها أثناء الاحتلال البريطاني قد قطع في اضمحلال أثر تلك النخبة التي ظهرت بعد النهضة وإقرار الدستور ١٩٠٨ ، وصار لزاماً عليهم متابعة نشأة القصة والرواية العراقية في بداية العشرينات حيث بدأت بداية جديدة مع مجيء الاحتلال العسكري البريطاني من ناحية تكوين نخبة تقلد الغرب في كل مظاهره الاجتماعية والثقافية والمعيشية يقول د- عبد الإله أحمد بصدد ذلك الربط بين بروز جماعة تقلد الغرب ومعالجة القصة العراقية لها فطغى سيل التفرنج على الجيل الجديد ، مما أثار قلق المخلصين ودفعهم إلى التنبيه إلى مخاطر هذا الاندفاع الأعمى وراء تقليد المظاهر الزائفة البراقة للحضارة



عبد الحق فاضل

الغربية ، والانصراف الجاد منها ، وقد عالجت القصة هذا الموضوع الذي تراه من الموضوعات الأصيلة في الأدب و ناقشتها مناقشة صريحة في عمل روائي كامل ألفه المحامي آكوب كبرائيل بعنوان (عجائب الزمان في صرح عروس البلدان) ونشره عام ١٩٢٨ (٨) لكن الواقع العراقي المتخلف دفع بالمثقفين العراقيين صوب النضال السياسي أكثر من الحقل الثقافي لما كان عليه العراق من تخلف في جميع المرافق ، وانشغلت النخبة بتأجيج الثورات والانفاضات كثورة العشرين ، إلا إن هذا لم يعطل حركة التأليف والقراءة والترجمة مع توفر مستلزمات الحياة

وتطورها في العراق) يؤكد على إن هناك تأثيراً في أوساط المثقفين العراقيين على أثر الصلات التي أقامها بعضهم مع المثقفين العرب على صعوبة طرق التواصل واختلاف الأساليب قال (ولقد بدأ ديبب الأفكار الحرة يدخل أذهان المثقفين آنذاك تبعاً لنهضة بقية القطار العربية ، ووجدنا في القلوب انجذاباً لما كان يتردد خافتاً حيناً ، ودأبوا حيناً آخر في هذه الأقطار العربية الخ) (٣) كما يضيف د- عبد الإله أحمد في المصدر نفسه إن شيوع الروايات العربية والمترجمة وانتشارها ، في أساليب كتابة المقالات التي كانت تنشرها الصحف آنذاك ، وأبرز مظاهر هذا التأثير ، بالإضافة إلى استخدام الأسلوب المرسل في الكتابة ، شيوع بعض مظاهر القصة في طريقة صياغة المقالات المختلفة ، فقد وجد الواعون آنذاك على ضالة محصولهم الثقافي ، أنفسهم أمام مهمة مواجهة الواقع المتردي ، والعمل على معالجة مظاهر التأخر الاجتماعي بإمكاناتهم المحدودة ، فكتبوا العديد من المقالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية (٤) فكانت مقالاتهم هي البداية الأولى للقصة العراقية لكن هذا لا يعني تكتلهم صوب نخبة تدبر الكتابة القصصية والروائية ، إنما بقوا أفراداً يطورون أساليبهم في القصة والرواية من خلال معرفتهم واطلاعهم على الروايات التاريخية والخيالية التي كانت تغمر سوق الأدب في هذه الفترة وإن هذه المعرفة قد نمت وتطورت بحيث أصبح للرواية قراؤها قبيل الحرب الأولى ، أن يكون هناك اتجاه لتقليد هذا النمط من الروايات (٥) التي يترجمونها في مقالاتهم الاجتماعية

وتختلط بالشكل القصصي من خلال استعارته بما يمتلكه من قدرة على شد القارئ وإفادته، وبدأت رؤية النخبة تتضح في تناولها لما يسمى بقصص الرؤيا التي تعتمد على كاتبها أكثر من واقعها ، فهذه القصص التي تطورت من المقالات الاجتماعية التي كتبت على شكل قصة أو رواية تعالج قضايا اجتماعية هي التي برزت أهمية النخبة إذا علمنا إن قصص الرؤيا هي نمط من القصص يحاول كاتبها أن يكشف من خلال حلم يراه في نومه مستقبل العراق المظلم - وهو أمر يبدو أنه كان يبهض كاهل الواعين آنذاك ويقدم الحلول التي يراها كفيلة بإنهاض وتطويره إلى ما

مجنونان) وهي أفضل الروايات التي كتبت في الأدب العراقي الحديث على حد زعم المؤلف (١١) لا شك إن النخبة المثقفة حتى الحرب العالمية الثانية التي رسمت ملامح العلاقة بين الرواية وبين حواضنها الاجتماعية وغلبت الطابع السياسي على مضامينها وسيرتها باتجاه الطموحات الثورية والتغيير الاجتماعي بما يخدم تلك الطموحات ، وصبغت الثقافة بصبغة النخبة التي كانت أكثر تعليماً وحساً من سواها من الفئات كانت مشتتة بين تيارين متناقضين ، الأول تقليدي يستمد ثقافته من التراث العربي القديم وينحوا نحواً محافظاً ، ويعتبر امتداداً للتيار الثقافي العربي القديم ، والثاني تيار آخر جديد سلكه الجيل الناشئ ، انفتح على الثقافة الحديثة التي أنته في الأغلب من مصر أوائل العشرينات ، وتزايد عدد أفراده تدريجياً وتعمقت ثقافته نتيجة لتعدد طرق اتصاله بالخارج (١٢) وتوزعت فئة المثقفين بين هذين التيارين كتاباً وقراء وتباينت حركتهم في اتجاهات متباينة متعارضة متصادمة لحد الدم في أغلب الأحيان ، وهي الفئة التي كانت مهياً أكثر من غيرها لحمل راية القصة القصيرة وإعلاء شأنها (١٣) وبالتالي ستكون نواة للكتابة الثقافية التي تتبناها حقبة الإيديولوجية التي شهدت بروز الأحزاب الوطنية وصراعها الثقافي والسياسي الذي تحدده أزمة النخبة وأوهامها وتماس ذلك بتطور الرواية العراقية وتعدد أنساقها ، وتباين العلاقة بينهما مع دخول المؤسسة الثقافية للدولة العراقية كراعي لنسق من الرواية كانت تضعه الدولة لصالح نقد سسيونقدي ينهض بنخبوية الرواية لكي تنبسط مع شعبية الثقافة التي كانت تطمح إلى تحقيقها . ويعزو مؤلف كتاب (نشأة القصة ---) السابق عدم ميل كتاب القصة إلى الكتابة الروائية لأسباب تتعلق بقلة الصبر لديهم وعدم ممارستهم لعمل قصصي طويل يقتضي الجهد والأناة ، إضافة لعزوف القراء عن قراءة الرواية العراقية لعدم ثقتهم بالكتاب العراقي ، كما لا يوجد ناشرون يتبنون فكرة الكتاب كمصر ولبنان (١٤) وهي أسباب مازالت تعاني من ثقلها الرواية العراقية خاصة والثقافة عامة ، بسبب ضعف وهزال النخبة بعد مرور قرن على نشأة الرواية تقريباً التي تميل في أوهامها إلى أكثر من حقائق الواقع في المشهد الثقافي العراقي ويتفق سليم عبد القادر السامرائي في كتابه (قصاصون من العراق) (١٥) مع د- عبد الإله احمد في إن القصة العراقية لم تحظ بدراسات مستفيضة منهجية محايدة في مجال القصة والرواية وتاريخ نشأتها

الثقافية من ازدياد المطابع ودور الكتب الخ لكن تلك الحركة الثقافية فشلت بعد ذلك في حماية الرواية العراقية من عدم الاصطباغ بألوان الروايات الغربية المترجمة أو المصرية وانصرفت النخبة العراقية إلى مجالات سياسية لأسباب رأتها أكثر إلحاحاً في تلك المرحلة تاركة الحركة الثقافية تبتلعها النهضة الجديدة القادمة من مصر ، لأن افتقارها إلى وسائل الإدامة والنجاح بين المشتغلين بالفكر والأدب منها وضعف وفقر القراء الثقافي وتلبية الروايات المصرية لحاجات النخبة قد ساهم في تأخر ظهور القصة العراقية ، يقول د- عبد الإله احمد حول نقطة انتشار الروايات العاطفية المترجمة والعربية التاريخية والبوليسية لجرجي زيدان والمنفلوطي وجبران خليل جبران وسواهم في السوق العراقية منذ العشرينات من القرن الماضي بين القراء العراقيين ، إن الجمهور القارئ كان من أنصاف المثقفين ، وجلهم لا يتمتع بقدر كاف من التعليم يؤهله لهضم المؤلفات العميقة نتيجة للسياسة التي سلكها الاستعمار البريطاني في مضمار التعليم (٩) وجر هذا الانتشار الواسع لهذه الروايات نقداً ونفوراً بين أوساط النخبة المحافظة التي كانت مؤثرة آنذاك و أدى إلى ضعف الرواية العراقية لفترة معينة مع قيام بعض الكتاب الناشئين على تقليدها ، لكن ارتباط ظهور القصة والرواية العراقية المتأخر في العراق في مقابل انتشارها ونضجها في الدول المجاورة له مثل مصر وسوريا وتركيا كان مع تلك ظهور النخبة العراقية التي تتبناها سواء كانوا مشتغلين بها أو قراء ، ويمكننا إجمال مظاهر العلاقة التي وجدت بين النخبة المثقفة والقصة والرواية العراقية بين الحربين العالميتين التي جاءت في كتاب (نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٩) تلك العلاقة التي شهدت مداً وجزراً في العقود اللاحقة جعلت الرواية تنقلب بين الانتكاسة والنمو تبعاً لحركة النخبة وميولها المضطربة ومزاجها الانفعالي الذي كان يهدد الرواية العراقية بالاضمحلال والتراجع . يوضح الكتاب إن نشأة القصة العراقية كان أبكر من المحاولات البدائية قبل العشرينات من القرن الماضي وبعدها بقليل ، إلا إن الرواية العراقية قد تأخرت في الظهور حيث أدت ظاهرة التأخر ملفتة للنظر وتتمثل في قلة عدد الروايات التي كتبت في العراق في هذه الفترة وندرتها من جهة ، وعدم نجاح القصاصين في خلق رواية فنية متكاملة أو قريبة من التكامل الفني من جهة أخرى (١٠) ويذكر محاولة كتبها عبد الحق فاضل ، رواية (

بين التجديد والمحافظة هي التي خلقت فيما بعد الفكر الثوري أو التقدمي الذي انساب بهدوء ورقة (١٧) وتحلقت حوله النخبة ووضعت كمرجعية لها في رسم خطى تنشئة وتطوير الرواية ، ولا يحيد الدكتور عز الدين عن الآخرين في قوله لنشأة الرواية في بداية القرن العشرين (بعد الحرب العالمية الأولى) ، وفي هذه الفترة نجد أول قصة طويلة سميت بالرواية (الرواية الإيقاظية) وكتب عليها (انتقادية أخلاقية فكاهية ذات ٢٠ فصلا تأليف الحاج سليمان فيضي الموصلي (١٨) على الرغم من إن المثقفين والكتاب لم يدخلوا الرواية ضمن الفنون الأدبية ولم تتضح نظرية الرواية في العراق يومذاك إلا متأخرا ، وعد الكاتب أن الثورة العراقية كانت محدودة فلم تقدر على مزاحمة الفنون الأدبية الأخرى ولم يكن في العراق من يمكن أن نعتبره روائيا بالمعنى الغربي (١٩) ويعزو الكاتب سبب ذلك إلى جهة تتعلق بشخصية الروائي العراقي وقدراته حيث الملل والسرعة في الإنتاج والحصول على ما يريد بأهون طريق وأسرع ، وإن بدت هذه الأسباب مقنعة إلا إنها ليست كافية للتدليل على محدودية الرواية في بداية تاريخ نشأتها ، لكن الكاتب في موضع آخر يبرر للرواية العراقية صعوبتها في النشأة والتطور لأنها تعرضت لمحنة الواقع الثقافي والاجتماعي الذي ترعرعت فيه حيث يقول : وليس من السهولة أن نفهم الرواية في العراق ما لم تقف على التكوين الاجتماعي الذي بدأت تتبلور فيه الأفكار ، فقد بدأ الاختلاف الواضح في المعايير الخلقية والاجتماعية ، وشمل هذا التغيير أوجه المجتمع العراقي كله (٢٠) ثم يتناول العلاقة بين الرواية والمؤثرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تدفع بالرواية لكي تكون خلف الشعر بعكس القصة القصيرة التي ساهمت مساهمة معروفة بالتحدث عن مشكلات العراق السياسية والاجتماعية والفكرية ، واكتفت بالسير في ظلاله البعيدة (٢١) ويختم الكاتب تحت عنوان (الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .. عرض سريع) تغيرت الحياة الفكرية تغيراً جوهرياً ، وتطور الأدب تطوراً بارزاً ، فقد تسربت آراء الغرب و أفكاره وتياراته الأدبية والفكرية والسياسية كما تطورت الحياة الاجتماعية في العراق فظهرت آثار التجديد والتطور بوضوح وجلاء (٢٢) مما انعكس على عالم الرواية التي راح كتابها تحت تأثير الترجمة والتقليد ينشئون نظائر ما يقلدون متكينين على مختلف شؤون الحياة والفكر والمجتمع ، ويستعرض بعض أسماء تلك

لعدم توفر النصوص القصصية والروائية التي يستدل بها على تلك البدايات ، ويرجع صدور أقدم الروايات لعام ١٩١٩ حين اصدر سليمان فيضي قصة طويلة من قصص الرؤيا بعنوان الرواية الإيقاظية كما يتفق السامرائي تقريباً مع د - عبد الإله احمد إلى حقيقة تأثير النخبة المثقفة والظروف السياسية والثقافية والاجتماعية التي أنشأتها في ظهور البدايات الأولية للرواية ، كما يعزو المؤثرات الايجابية والسلبية التي دفعت الرواية العراقية للظهور ويجملها بما صنعه القصة الغربية المترجمة والمصرية والتركية والروسية من تطور في الشكل السردى وتقديم مضامين اجتماعية الخ ، لكن ما يهمنا في هذا الكتاب إن السامرائي يتناول مشاكل واهتمامات النخبة العراقية التي تتحمل أعباء تطور الرواية ، وتعكسها على تطور الرواية حيث يذكر ما يلي : وإذا ما انتقلنا إلى فترة الخمسينات فسنواجه ظروفا متغيرة تماما ، ففي المجال السياسي تشهد تعاضم المد الوطني والقومي وتبلوره ، في حركات سياسية عقائدية منظمة ، تركت تأثيرها على الوعي الشعبي من خلال ممارسات نضالية يومية ، وكان المثقف العراقي أكثر الفئات الاجتماعية استجابة لها ، وفي المجال الثقافي والأدبي خاصة نشهد نضجاً وانفلاتاً في القيم الأدبية لجيل الريادة --- إلى جانب الانحياز الواعي إلى الانجازات التقنية للأدب العربي والعالمي (١٦) وما كان للعلاقة بين تطور القصة والرواية العراقيتين وتطور النخبة وتدهورها في الخمسينات من أزمة في استيعاب متبادل إيجاباً أو سلباً حدث في مرحلة الستينات حيث مرحلة الاضطراب السياسي والاجتماعي التي شهدت فشل ويأس وخيبة نتيجة الانقلابات السياسية وصراع الإيديولوجيات على ساحة النخبة وساحة الرواية .

من ناحيته يتحدث الدكتور يوسف عز الدين في كتابه (الرواية العراقية تطورها و أثر الفكر فيها) من منطلق تأثر الرواية العراقية ، نشأة وتطوراً بمجمل الفكر العربي والعالمي الملازم لها في مراحلها التاريخية ، وتحملها فكر النخبة العراقية التي طالما تنصرف إلى الشؤون السياسية والقضايا الوطنية الملحة ، وتتأثر بما هو قائم من صراع بين فئة المثقفين من وجود أوجه التآرجح بين التيارين الفكريين اللذين ينتمي إليهما المثقفون العراقيون ، التيار المحافظ القديم والتيار التجديدي الذي استطاع الأخير السيطرة على المساحة الفكرية العراقية حيث يقول الدكتور يوسف عز الدين في هذا الكتاب : إن حالة التآرجح

ينتمي للنخبة عن اشتراطات التكوين الاجتماعي والثقافي الذي يعزز النظر إلى الثقافة بوصفها السياقي والنسقي ، أي أن يكون للرواية وهي تنافح ذلك التكوين الاجتماعي والثقافي مقاربة سياقية معه ، أما في الستينيات من القرن نفسه فقد لوححت نكسة حزيران عام ١٩٦٧ على انصراف القصاصين والروائيين إلى التصاق بالواقع وتبني أساليب التجريب والفردية ورفض الالتزام الإيديولوجي والتأثر بالفكر الوجودي و أدب اللامعقول

في فرنسا وشاعت العبثية واللاجدوى ووصلت الأزمة الفكرية للنخب إلى ذروتها، لكن العقد السبعيني وجد تزاوجاً بين الواقعية الاجتماعية الملتزمة للخمسينيين والستينيين المعارضين لها أمثال القاص محمد خضير والقاصة لطيفة الدليمي الخ (٢٥) وبعد العقد السبعيني اختلفت الرواية العراقية ، وانشغلت في الحرب (١٩٨٠-١٩٨٨) (١٩٩١ - ٢٠٠٣) وكانت الأزمة على كلا الجانبين النخبة والرواية تتعاضم وتنشظى المباني التي كانت تستند إليها النخبة المثقفة والرواية منذ

بداية القرن العشرين لحد نضجها في العقد الستيني ، ليوافقها وقائع الحروب اليومية التي انعكست على رؤيتها لبعض ، حتى بدت ملامح القصة والرواية التسعينية مشوهة ، ويكون تساول د - حنين غازي لطيف الأبرز هو : هل إن القصة التسعينية (والرواية أيضاً) هي امتداد نوعي للقصة في اتجاهها التجريبي أبان الستينيات أم إنها امتداد آخر لقصة الحرب أبان الثمانينيات الخ (٢٦)

مما تقدم من البحث نخلص إلى إنه ما كان للقصة والرواية العراقيتين أن تنشأ وتتطور لولا وجود جمهرة من المثقفين تبنيها منذ أن برزوا على الساحة العراقية في العهد العثماني قبل الدستور ١٩٠٨ وبعده وفي حقبة الاحتلال البريطاني وتكون الدولة العراقية في عهدها الملكي والجمهوري منذ العشرينات من القرن العشرين ، ولحين سقوط النظام الاستبدادي عام ٢٠٠٣ م ، وما بعد ذلك ، وكانت العلاقة بين هذه الجمهرة المثقفة والقصة والرواية تخضع لمد وجزر في تاريخ النخبة الثقافي ، وقبل معرفة حيثيات هذا التآرجح في العلاقة ، سنسعى لقراءة بنية النخبة كونها ،

المرحلة ك ذو النون أيوب وجعفر الخليلي وحمد علي وحازم مراد و الدكتور شاكرك خصباك الخ ويعترف الدكتور يوسف عز الدين إنه بمجيء عام ١٩٦٠ ازداد عدد الروائيين من الجيل الجديد ، واتسعت الثقافة القصصية واتخذها أولئك الروائيون وعاء فكرياً و أدبياً واقتصادياً واجتماعياً (٢٣) ولعل الباحث د - حنين غازي لطيف في كتابه (البناء الفني في القصة القصيرة في العراق

من عام ١٩٩٠ - ٢٠٠٠ م) قد أجمل في تمهيده حول القصة القصيرة وتطورها في العراق بما هو كاف في معرفة العقود التي مرت بها القصة والرواية لبيان استمرار العلاقة التأثيرية المتبادلة بين وعي النخبة ورؤيتها المتنوعة وتطور وتقدم القصة والرواية (على اعتبار إن هناك عدم تمييز بين القصة والرواية من الجانب الفكري) ففي الخمسينيات من القرن الماضي بدت بصمات أدب الرفض والتمرد والثورة على الواقع عند الخليلي والتكرلي والصقر وفرمان وحملت معها بداية الحداثة الحقيقية في القصة والرواية باستخدام

تقنيات السرد الجديدة ، كمنهج السرد الداخلي في المونولوج وبناء المشهد والاهتمام ببناء الشخصية ، ووقع روائيو وقصاصو هذه المرحلة تحت عاملين هما اتساع نهضة المجتمع بعد الحرب العالمية الثانية وازدياد انفتاح الفكر والأدب في العراق على الأدب والفكر الغربي (٢٤) ومن الملاحظ في هذه المرحلة الخمسينية بروز الشخصية الشعبية والبرجوازية الصغيرة على الساحة السردية نتيجة صعود المد التقدمي اليساري وتبلور النخبة المثقفة حول إيديولوجيتها ، ووضوح ملامح رؤية النخبة في محاولاتها اللعب على الحياة الثائرة في العراق السياسي كما سنرى محاولة القاص والروائي الخمسيني غائب طعمة فرمان في روايته (النخلة والجيران) كيف استخدم تطلعات النخبة في إبراز القضايا الشعبية العراقية في الرواية التحريضية ومدى نجاحه في التعبير عن منظورها ، وهل أشرت هذه الرواية بوادر أزمة النخبة في علاقتها بصناعة الرواية في دراسة سوسيولوجية تعتمد على الفهم الطليعي للثقافة ، وأثر ذلك على وعي الروائي بعدم انفصاله على اعتباره



بوندا وكارل مانهايم وفوكو وسارتر وريمون آرون في كتابه (أفيون المثقفين) الخ هذه الكتابة التي افاضت حول فئة المثقفين أجمعت تقريباً على الخصوصية الثقافية التي تحاط بالنخبة المثقفة والمغالطات التي تقع فيها .

يحدد الكاتب علي حرب للمثقفين خمسة أوهام هي التي تضرب علاقتهم مع الآخرين في تعاملهم الثقافي في رؤيتهم لدورهم ودور الثقافة في تحسين العالم الإنساني ، فما يشهده العالم اليوم من انحسار واضح للمثقفين في إيجاد حلول صائبة تصب في مصلحة الجمهور قد أزم الثقافة وبدد آمال الجمهور في الوصول إلى نهايات جيدة في فهم صناعة الثقافة في حياة الناس فالمثقفون أمسوا آخر من يفكر فيما يحدث و يتشكل ، وأقل من ينتج في مجال الأفكار التي يتداولونها في خطاباتهم ، و أضعف من يؤثر في مجريات الأحداث والأفكار ، إنهم باتوا الأقل فاعلية ، ليس على المستوى السياسي والمجتمعي وحسب ، بل أيضاً على المستوى الثقافي نفسه (٣٢) ويتساءل الكاتب علي حرب قائلاً حول صناعة النخبة من المثقفين للأوهام : لماذا لم يفلح المثقفون في ترجمة شعاراتهم ؟ ولماذا يتحولون إلى مجرد (باعة للأوهام) (٣٣) ليخلص إلى ماهي أوهام النخبة التي سنستعرضها في فهم العلاقة القائمة مع القراءة السيسيوثقافية للرواية العراقية منذ نشأتها و تطورها قرابة قرن ونيف فيقول علي حرب في إيضاح معنى الوهم ، أعني بهذا الوهم سعي المثقف إلى تنصيب نفسه وصياً على الحرية والثورة ، أو رسولاً للحقيقة والهداية أو قائداً للمجتمع والأمة (٣٤) ويطرح تلك الأوهام التي تقيد العلاقة بين المثقفين واحتكار الحقيقة خالصة لهم بقوله (والأوهام كثيرة اكتفي بخمسة منها هي: وهم النخبة وهم الحرية ، وهم الهوية ، وهم المطابقة ، وهم الحداثة ، هذه هي المستوطنات الفكرية التي يجدر بالنقد الفعال العمل على تفكيكها) (٣٥) ويعني بوهام النخبة سعي المثقف إلى تنصيب نفسه وصياً على الحرية والثورة ، ويمتاز بالنخبوية والاصطفائية وهو الذي يحرر المجتمع من الجهل والتخلف ، أما وهم الحرية فيقول علي حرب ، وأعني بهذا الوهم اعتقاد المثقف إن بإمكانه تحرير المجتمعات و الشعوب من أشكال التبعية والهيمنة من شروط التخلف والفقر (٣٦) ويعرف علي حرب وهم الهوية بالقول وأعني بهذا الوهم اعتقاد المرء إن بإمكانه أن يبقى هو بالتطابق مع أصوله أو الالتصاق بذكرته أو المحافظة على تراثه (٣٧) و أما وهم المطابقة فثمة وهم

سيرورتها ورؤيتها في دور القصة والرواية التي تتبناها ، أوهامها وبالتالي الأزمة التي تخرج من خلالها رؤيتها للعلاقة بينها وبين الرواية :

أ- ميز ابن رشد بين ثلاث فئات ، الجمهور والعوام الذين يتخيلون الأمور وخاصة الفلاسفة الذين يتصورون الأشياء كما هي بنفسها ، وفئة وسطى هم علماء الكلام الذين يدركون الحقائق بمثالات قريبة وبالطرق الجدلية الظنية (٢٧) وربما كان الفيلسوف الأندلسي واقعاً تحت تأثير أفلاطون خاصة في تقسيماته للناس في جمهوريته المثالية ، لكن في الحقيقة يبدو الأمر وارداً في تصنيف معنى النخبة التي تصف بالفئة الوسطى أو المثقفين إطلاقاً ، لنراهم في مساهمة المفكر الإيطالي (انطونيو غرامشي) في إجابته في التمييز بين المثقفين وغير المثقفين يخيّل لي إن الخطأ المنهجي الأكثر شيوعاً ، هو أن معيار التمييز ذلك قد جرى البحث عنه في باطن النشاطات الفكرية ، لا في منظومة العلاقات التي نجد فيها هذه النشاطات ، وبالتالي الفئات التي يجسدها المثقفون وقد صارت في المجتمع العام للعلاقات الاجتماعية (٢٨) أو في نظر د- محمد سبيلا في قوله عنهم تحت عنوان (المثقفون والسلطة) : و المثقفون كفئة اجتماعية يميلون إلى الحديث عن أنفسهم و إلى تملي صورتهم في الواقع الاجتماعي ناسبين لأنفسهم أدواراً حاسمة في السياسة والثقافة مدعين امتلاك الكلمة الفصل في ميدان الحقيقة الخ (٢٩) وهذا يدل على إن هؤلاء المثقفين كانوا يلعبون دوراً واضحاً في بنية المجتمع الغربي الاجتماعية مما دعت عدد لا بأس به من المفكرين الكتابة حول مفهوم (المثقفين) و أطلق غرامشي جملته الصريحة حول وظيفة المثقف بقوله (إن كل إنسان هو مثقف ، ولكن ليس لكل إنسان في المجتمع وظيفة مثقف) وكتب في القرن العشرين الكثير حول المثقفين .

ب- تعرض المثقفون إلى معاداة الفئات الأخرى وحكم عليهم بنعوت مختلفة كالخيانة وهي الأشد التي ألصقت بهم على يد الفوضويين أمثال جان ماشاجسكي والماركسيين أمثال تروتسكي و ميلان دجيلاس ، ولم يكن الماركسيون أكثر كرهاً ، بل كانوا أيضاً لا يثقون بالمثقفين باعتبارهم برجوازيين متعاطفين و نخبويين ، يفتقدون العزم الصادق والالتزام (٣٠) وينتقد المفكرون الغربيون الصورة القديمة للمثقف كنائب عن الجماهير ، أي على افتراض دونيتها و حاجتها إلى لسان ووسيط (٣١) ونجد إن الكتابة عن المثقفين ازدادت في القرن العشرين ، في كتابات جوليان

ما ورائي مستحكم في عقول المثقفين والمفكرين من عرب وغير عرب يقول علي حرب أسميه وهم المطابقة وهو ذو جذر أرسطي و أساس ديكارتي وقد صاغ نظريته هيغل وسعى ماركس إلى وضعه موضع التنفيذ ومفاد المطابقة إن الحقيقة جوهر ثابت سياق على التجربة متعال على الممارسة يمكن القبض عليه عبر التصور والتعبير عنه بواسطة الكلمات (٣٨) و أخيراً وهم الحداثة وهو من أشد الأوهام حجباً وأكثرها إعاقة للمفكر من خلق الأفكار ، إذ هو يحول بينه وبين الاستقلال الفكري أو ممارسة التفكير النقدي (٣٩) .

يعتبر النقد السسيوثقافي من الأنشطة التي تنتشد تحويل الثورة الاجتماعية إلى ما يضاهاها في الأدب ، يجب العثور على أشكال أدبية جديدة ، ونمط جديد من القراءة قراءة جديدة وكتابة جديدة ، وأن تكون طليعية الأدب والفنون الأخرى في جملة الأدب الثوري ، وأن يجد النقاد والأدباء والكتاب ولادة نمط جديد من الكتابة تقوم أساساً على عملية نفي مستمرة لما هو قائم (٤٠) وربط أنصار التوجه السسيونقدي ثقافي ف الدراسة الأدبية بين النص والسياق بحجة إن النص أقوال تعبر عن مصالح وأغراض اجتماعية وثقافية وحضارية ، من حيث قيمة المبادلة ، وهو ما حدا بهم أن يهتموا بوصف الإنتاج الأدبي وتفسيره في سياقه اللغوي الجمالي الثقافي الاجتماعي (٤١) ويعد (كلود دوشيه) أكثر الدارسين لمصطلح السسيونقد، وأكثر توجهاً للنص حيث يرى إن مصطلح سسيونقد في معناه الضيق يتجه أولاً نحو النص أخذاً بعين الاعتبار مفهوم الأدبية (٤٢) و بذلك يكون النقد السسيوثقافي يدرس النص في علاقته بالسياق الاجتماعي التاريخي الثقافي وتتمحور الممارسة النقدية عنده حول العلاقة : علامة - سياق أو نص - سياق أو نسق لغوي ، نسق اجتماعي (٤٣) و أخيراً لا يمكننا تجاهل إسهامات ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا اللذين عدلا من مفهوم الانعكاس ، حيث ذهباً إلى الاجتماعي الثقافي الذي لا يمكن أن ينعكس بصورة آلية في النص الأدبي ، بل يعاد تشكيله فيه عن طريق وساطة اللغة (٤٥).

ومن أجل عدم الإطالة في هذا الموضوع دعونا لنتساءل من جديد لكن من منطلق آخر و زاوية أخرى : ما هي الأزمة التي خلقها المثقفون العراقيون وهم يتعاملون مع الرواية العراقية منذ النشأة ولحد الآن من قرابة قرن ونيف ؟

النخبة من المثقفين العراقيين منذ إن وجدوا في أواخر القرن التاسع عشر ، الكتاب والأدباء من جهة والقراء والعامّة من جهة أخرى ، لم يتعرفوا على القصة والرواية إلا بصيغتهما الغربية والعربية والتركية ، وكان هؤلاء المثقفون لا يميزون بين الرواية والقصة والمسرحية ، ولما قرءوهما أثارت الجوانب الرويوية والإيقاظية همّتهم في نقل التجارب الكتابية للواقع العراقي المتخلف ، وبما إن النخبة التي ولدت في أحضان النهضة الإصلاحية التي انتهت بدستور عام ١٩٠٨ ظلت تتأرجح بين انتماءاتها لبنود الدستور وبين الاستقلال الوطني أخذت معها الكتابات البدائية في الرواية والقصة في هذا التأرجح الذي اصطبغ بأوهامها في رؤية الرواية كانعكاس لمزاجها في رؤية الثقافة .

ولما تطورت أدوات النخبة ووجدت الرواية العراقية متنفساً لها في العشرينيات من القرن الماضي وما بعدها في إيجاد ملامح خاصة بها بعيداً عن تأثيرات الرواية الغربية المترجمة والعربية المصرية والتركية والروسية كانت النخبة قد مالت إلى فضاء العمل السياسي والوطني الذي صبغ الرواية بالعنف السياسي حيث كان أكثر الأشكال الروائية حضوراً وإثارة للأسئلة والحوار و سبر أغوار الإنسان وتفكيك ما يعتل في داخله من نزعات إنسانية و أخرى هابطة (٤٥) وانشغال النخبة بهذا العمل السياسي الذي أنتج العنف الاجتماعي والثقافي انسحب نحو العنف السردي ، فكان واضحاً في الرواية العراقية في مختلف مراحلها وعلى جميع مستوياتها وفي تعدد زوايا الموضوعات التي تناولتها ، كالبطولة و الانتماء والعنف و التجربة الذاتية الخ (٤٦) وظلت مصطبغة باللون العنفي ، خاصة عند الجيل الخمسيني من الروائيين كغائب طعمة فرمان والتكرلي وعيسى الصق وصعوداً إلى وقتنا الحاضر ، ظلت العلاقة بين النخبة المثقفة العراقية والرواية العراقية متوترة بسبب إن تلك النخبة المثقفة كانت ترى الكتابة الأدبية (الروائية بالخصوص) هي من نتاج نخبويتها واحتكارها السريع المتعجل في الفهم والتمتع بالحرية التي تحتال بها على السلطة كأقنعة ثقافية توارى بها تطلعاتها النخبوية الطليعية ، لهذا هي أمعنت في نزعة التجديد والتجريب بداية الخمسينيات في السرد العراقي ، من باب التقرب للنموذج الشعبي الطليعي (الشخصية الشعبية والبطل السياسي والسارد الواعي لتقنيات السرد) تماشياً في التعامل مع الظاهرة الأدبية

القراءات التي تعتمد الخطاب الروائي والقصصي يقول السكاف في موضع آخر من مقدمته وتحت مسمى بمرحلة الوجد العراقي روائياً : يأتي سؤالنا هذا نتيجة تلمسنا هذا الوجد بشكل جلي في صلب الرواية العراقية الجديدة ، فقد ظهرت الروايات متلائمة بخوفها وآلامها وطموحاتها و أمانيتها مع واقع الإنسان العراقي الذي عاشه و يعيشه الكاتب العراقي بكل قساوته و أحلامه الخ (٥١) ويعود الخلل في تجاهل النقاد والباحثين للقراءة السياقية للانفصال في وعي التقابل بين الرواية بوصفها ظاهرة سردية و أدبية تستجيب لقوانين الكتابة السردية وتخضع لشروط الكاتب والقارئ معا ، وعلى اعتبارها ظاهرة اجتماعية ، أي يمكن دراستها على ضوء التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع ، فرواية غائب طعمة فرمان (النخلة والجيران) التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي ، ورواية احمد سعداوي (فرانكشتاين في بغداد) التي صدرت بعد عقد من التغيير المروع لعام ٢٠٠٣ الذي عصف بالبنية الاجتماعية في العراق على سبيل المثال اللتين ستكونان مدار بحثنا الختامي للقراءة السسيوثقافية ، ويرجع ذلك الخلل في وعي التقابل بين الظاهرتين إلى غياب المنهجية التي تمتلكها النخبة وهي تحكم الطوق على حدودهما ، لأنها لم تدرك ذلك التقابل بل والتماهي ، لانها طالما رأت بأوهامها إن الظاهرتين منفصلتان ، وإن البون شاسع بين الكتابة الاجتماعية والكتابة الأدبية ، ومن الغريب إن جل المثقفين في العراق ينتمون للمنهج الماركسي الذي يروج للفكرة الانعكاسية في الفن والأدب ، لكن طغيان النرجسية والشوفينية على وعي هؤلاء قد ضيع فرصة إيجاد قراءة اجتماعية ثقافية تقرر بين الظاهرتين الأدبية والاجتماعية ، ولو عن طريق العمل السياسي الإيديولوجي .

في الختام ، وبغية عدم الإطالة سنحاول قراءة روايتين عراقيتين متباعدتين تاريخياً وجيلياً ، الأولى كتبت في ربيع الرواية العراقية الأول في منتصف القرن الماضي ، والثانية في ربيع الرواية العراقية الثاني بعد حقبة الاحتلال الأمريكي للعراق ٢٠٠٣ - ٢٠١١ و ستكون القراءة وفق منهج التقابل بين الظاهرة الروائية والظاهرة الاجتماعية . النخلة والجيران : هذه رواية كتبها الروائي العراقي من الجيل الخمسيني غائب طعمة فرمان (صدرت بطبعة ثانية بغداد ٢٠٠٧ عن دار الشؤون الثقافية العامة) هذه الرواية غطت العقدين الخمسيني والستيني تقريبا ، ومازالت تعتبر

بوصفها نتاجاً و تفريخاً وتقليداً للظاهرة السسيوثقافية التي اجتاحت الرواية العراقية ، إذ يبتكر القاص خلالها أساليب جديدة في السرد تخالف المؤلف و تدفع بالسرد القصير نحو آفاق غير مألوفا ، تسمح بالانفتاح على عوالم جديدة (٤٧) واهتمام القصاصين والروائيين الخمسينيين وولعهم بالتجديد والتجريب خاصة بما يتعلق بظهور السارد هو انعكاس لميول النخبة في إيجاد علاقة نسقية بين النص والسياق عن طريق تنمية السارد مثلاً بالاستفادة من تقنية تيار الوعي وهي محاولة مبكرة تحسب لكاتب هذا الجيل من خلال تعدد الصوت الذي يكشف الانقسام في رؤية النخبة بين ميلها السياسي والسرد (٤٨) لكن العقدة النخبوية التي قيدت وعي النخبة العراقية حيال التجديد والتجريب التي اطلقها الجيل الروائي الخمسيني ، والأوهام التي ملأت فضاء الأجيال اللاحقة من الروائيين العراقيين ٦٠-٧٠-٨٠-٩٠-٢٠١٤ قد عرقلت نمو تلك العلاقة القائمة بين النخبة والرواية من أجل قراءة وإنتاج طليعي من قبل تلك النخبة ، لأننا لم نجد أية محاولة للتصنيف بين مقاربات ثنائية قراءة كتابة - نص - سياق أو كاتب - قارئ أو ظاهرة اجتماعية - ظاهرة سردية ، بل وجدنا اهتماماً حول تقنيات السرد قبالة مهاد إيديولوجي (٤٩) ويذهب حسين السكاف في (الرواية العراقية صورة الوجد العراقي) إلى المورد نفسه و ذلك في حصر الروائيين العراقيين بعد عام ٢٠٠٣ في مقدمة كتابه في زاوية ضيقة بعد الإشارة إلى الأسباب الفنية التي دعت إلى عدم رواج الرواية العراقية بعد زمن الاحتلال الأمريكي للعراق حيث يقول :الروايات العراقية الصادرة منذ زمن دخول قوات الاحتلال الأمريكي وسقوط النظام عام ٢٠٠٣ تظهر بشكل جلي فكراً روائياً لكتاب نستطيع أن نتلمس وعيهم الكامل بحجم الكارثة التي كانوا يعيشونها ، كأن شيئاً كان جاثماً على حريتهم وقدراتهم الإبداعية لسنوات طوال قد أزيل بقدرة سحرية (٥٠) فإزاء تفكك نخبة المثقفين وانفصاضهم عن قراءة الرواية العراقية في سياقاتها الثورية والطليلية بسبب تباينهم الحاد بين مؤيد لدواعي التغيير عام ٢٠٠٣ والرافض لتلك الدواعي من جهة وضعف وهشاشة تلك النخبة منذ أن غادر الجيل الستيني مواقعه الطليعية من جهة ثانية لم نلاحظ توفر قراءات سسيوثقافية تضع تلك الروايات قبالة سياقاتها الثورية والطليلية بل وجدنا حرصاً شبه حاسم من قبل النقاد والباحثين العراقيين المعاصرين في هذا الخصوص ، إما على القراءات النصية أو

رسم الصراع على النزعات اليومية من سرقة مال وتعدي على حقوق وتدليس حول تبنيات كانت تعج بمجتمع خرج توا من بوتقة التخلف إلى صراع الإيديولوجيات .

فرانكشتاين في بغداد : صدرت هذه الرواية للقصص والروائي العراقي احمد سعداوي عام ٢٠١٣ الطبعة الثانية منشورات الجمل بغداد وهي تعتبر الرواية الثانية للكاتب بعد روايته الأولى الخراب الجميل التي ظهرت في نهاية القرن الماضي ، ونالت في عام ٢٠١٤ جائزة البوكر في الرواية العربية حيث منحها اللجنة المشرفة على المسابقة المرتبة الأولى على مائة ونيف من الأعمال الروائية العربية في القائمة الطويلة ، وعلى ست روايات في القائمة القصيرة ، وكانت اللجنة قد نوهت في سبب فوزها ، هو إن الرواية قد تعرضت للواقع المزري والمأساوي الذي يعيشه العراق عقب الاحتلال الأمريكي عام ٢٠٠٣ ولاعتمادها على تقنيات عالية في السرد الخ والرواية وفق هذا التصور جعلت الرواية العراقية تقف عند مفترق طرق ، إما أن تكون ظاهرة إبداعية أدبية منعزلة عن حاضنتها الاجتماعية ، وإما أن تكون نتاجاً لظاهرة سسيوثقافية أفرزتها ظروف وعوامل التحولات الجيوبوليتيكية التي شهدتها المنطقة بمن فيها العراق وانعكست على الفعاليات الإبداعية خصوصاً على الرواية .

من الملاحظ إن هذه الرواية لم تشذ عن السياق الثقافي الذي هيمن على النخبة التي تعرضت إلى صدمة الاحتلال من وجهتين ، الحرية غير المتوقعة لجميع الأنشطة الثقافية الكاتب والقارئ والنص من حيث زوال الرقابة والتحكم الكتابي والقرائي التي أربكت تلك الأنشطة وأدت إلى الاستعجال وعدم النضج والتمحيص في إخراج النتاجات الإبداعية ، والفوضى السياسية والاجتماعية والثقافية التي أطلقت لتمزق الهويات وتقلقل الأنويات ثم بروز التحديات الإثنية والعرقية والطائفية لإشغال الفراغ الذي تركته الانهيارات البنيوية في منظومة النظام السياسي السابق وتداعياته من تفكك مبانيه ومعتقداته وترهيناته التي كان يسير بها البلاد والمجتمع منذ عام ١٩٦٨ م على الأقل حيث إن الوضع الثقافي العراقي قد اختصر في ذلك التاريخ المحدد ٢٠٠٣ كل الإكراهات التي كانت تضغط باتجاه فصل عرى الوحدة بين السياقات الثقافية والسياسية والإبداعية ، من هنا وقعت رواية أحمد سعداوي بين فكي كماشة ، أن تكون ظاهرة إبداعية تسجل وعياً متقدماً في رصيد منظومة ثقافة النخبة العراقية في إنتاج قراءة

من كلاسيكيات الرواية العربية والعراقية من جهة ، ومن جهة ثنية يمكننا القول إنها قد ركبت موجتي المسار الثوري الطليعي والمسار التجريبي و التحديثي اللتين شهدتهما القصة والرواية ، لهذا كانت نقطة تحول في الرواية الطليعية العراقية تبنيتها النخبة المثقفة اليسارية ، وروجت لها كثيراً بوصفها علامة عاقية على نص سردي يحاith السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية .

رواية النخلة الجيران ضمت عالماً رثاً من عينة مجتمعية رخوة نتلمس فيها الشكلي الثقافي الجديد الذي شخصته النخبة المثقفة بعد الحرب العالمية الثانية من خلال الانخراط في الاحزاب اليسارية (الماركسية - القومية) وأرادت أن تراه مجسداً في الكتابة الروائية على اعتبارها وسيلة و أداة بيد هؤلاء ، وكانت شخصيات هذه الرواية ك(أ) سومة العرجة وحمادي العربنجي (خ) التي يتابعها الكاتب فرمان تتحدث بحوارات متبادلة فيما بينها باللهجة العراقية العامية (البغدادية بالذات)للتدليل على التشكيل السردى لها من قبل وعي الروائي إلى فكرة وضع النص قبالة السياق (السياق اللغوي والدلالي والمواقفي) أي قيام النص السردى كعلامة نسقية تحتشد في السياقات المتعددة التي يعتمدها الكاتب المتجه نحو أدلجة النص الروائي ووصمه بالنسق الثقافي (ظاهرة أدبية) الذي يقابل النسق الاجتماعي ، بمعنى إن تحركات شخصيات الرواية الشعبية تصب في تطور وعي الكاتب الذي ينقل بدوره في وعي النخبة ما يحمل النص الروائي من تقنيات سردية ، وهذا ما ندركه في الحدة بين الشخصيات الشعبية انظر لنوع الحوار الدائر بين الشخصيات باللهجة العامية على مساحة الرواية تجد الاستفادة القصوى منه للإيحاء بالبناء النفسي والقيمي لملاحم الشخصية الشعبية .(٥٢)

يمكننا الحكم على هذه الرواية بأنها قد شخصت أزمة النخبة من خلال بيان الكاتب فرمان لأوهام انتماءاته عن طريق طرحه لهذه الرواية بهذا الشكل القائم على احتكار وعي النخبة لحقيقة التحديث و التجريب التي توافقت مع رؤية الانتماء الحزبي (الماركسي) وامتلاكها للحرية العقائدية التي وفرها الحزب و أدبياته ، لتصطبغ هذه الرواية بالهوية اليسارية بعد عقود توزن بأنها كانت ثمرة لقاء الايدولوجيا الماركسية مع التحديثات التقنية في القصة والرواية التي أناط بها جيل فرمان الروائي والقصصي قدراته الحزبية الطليعية والأدبية ، ومن يقرأ رواية النخلة والجيران يعرف البساطة والانسيابية في قصة الأبطال من

تدمير لبنية المجتمع أو ميليشيات تمزق نسيج الدولة الفتية والمجتمع الهلامي التي وجدناها منظورة وغير منظورة وهي تخدم الأمريكان المحتلين (الرواية كتبت بين عامي ٢٠٠٨ - ٢٠١٢) أو تعزز من قدرات الشسمه وترفده بالرجال والعناد والموت والأشلاء البشرية لإدامة ماكنته الانتقامية التي جهزها هادي العتاك بوصفه العقل العراقي الجمعي الذي كان يفكر باتجاه ثقافة الانتقام والتشفي من قاتليه وأعداء الضحايا الذين إما قتلوا في حرب سابقة كدانيال ابن ايلشوا او قتلوا جراء العمليات الإرهابية كالحارس حسيب جعفر الذي ذهب ضحية انفجار فندق السدير .

في كتاب (الرواية العراقية صورة الوجد العراقي) يذكر حسين السكاف في الفصل الثالث روايات زمن الاحتلال ، روايات الزمن المر.. لم تكن قوات الاحتلال الأمريكي قد انسحبت من العراق بعد ، حتى ظهرت الرواية العراقية التي تصور مشاهد الاحتلال وتبعاته الكارثية على الشعب و الشارع و تركيبة المجتمع العراقي ، وكأن مؤلفي هذه الروايات أرادوا اقتناص الصورة و تدوينها على الورق بأسرع وقت ممكن (٥٣) وهذا يعني انطلاق رؤية الروائيين العراقيين من نقطة التأثير السياسي لا الأدبي أي لم يعمل هؤلاء من فضاء السرد إنما من خارجه ، وهذا شكل أزمة لشريحة الروائيين الذين قبلوا أن تكون أزمته بات في فهم كيفية التعامل مع الظاهرة السردية لكونها تمثل نسقاً وسياقاً للبحث في محركات المجتمع ومعرفة عقده و طرح إشكالية نخبته ، فالإنسان العراقي أولاً حيث بات يحضى بمكانة مميزة في تلك الروايات ، كما ظهرت صورة الإنسان المثقف القاتل الذي ترك أعمالاً أدبية تحكي لنا ذلك الهم و الصراع الذي كان يعيشه بين دوامة الخطر المحدق به على الدوام (٥٤) لهذا طرح الكاتب احمد سعداوي وعشرات من الروائيين العراقيين في هذه المرحلة على بساط المناقشة أنفسهم كمثقفين وضعوا بصمات نخبوتهم على ملامح الرواية العراقية ، وكان سعداوي في روايته وهو يبتكر فكرة الشبح المبتكر أصلاً في المتخيل الغربي يضع المخاوف الشعبية للعراقيين إزاء ما يفعله الشسمه كردة فعل على ما يقوم به الأمريكان والدولة العراقية التي نشأت عقيب انهيار النظام السابق من تصورات حول تحويل الظاهرة الاجتماعية لظاهرة سردية ، وأن يقود هذا لتحويل أولئك المثقفون ، وسعداوي في (فرانكشتاين في بغداد) تناول فكرة المثقفين الذين لعبوا كوسطاء

المشهد السياسي الذي قبل هكذا على مضض من قبل العراقيين وسنفهم لاحقاً كيف؟! و بإعادة إنتاجه كتابياً هذا من جهة ، أو أن تكون ظاهرة سسيوثقافية تنفتح على جميع المؤسسات الفاعلة في حاضنة المناخ المشدود بعد سقوط النظام من جهة أخرى ، من خلال تناثر تلك المؤسسات على مساحة السرد التي احتاج الروائي ليصلها إلينا عبر ٣٥٣ صفحة ، تفكك الهويات وبروز الاضطهاد الإثني في مسألة الآثوريين أتباع السيدة (ايلشوا) التي تسكن في البتاويين وحدها بينما قتل دانيال ولدها في حرب الثماني سنوات بين العراق وإيران وهجرة إبنيتها هيلدا وماتيلدا مع أفراد عائلتيهما إلى عينكاوا أولاً ثم إلى ملبورن على أثر التطهير العرقي للأقليات بعد الاحتلال الأمريكي ، ففي مقارنته لهذا السياق الاجتماعي للمؤسسات الاجتماعية والثقافية وضع الروائي احمد سعداوي تلك المؤسسات أمام ظاهرة الاحتلال العسكري البشع الذي عصف بالدولة العراقية وفكك بنيات المجتمع العراقي ، وزرع فكرة الخوف والهلع والقتل التعسفي للحلقات الضعيفة في المجتمع (الآثوريين في بغداد - البتاويين السيدة ايلشوا وابو سليم وأم سليم البيضة ، والعمال والكسبة أمثال فرج الدلال و هادي العتاك و أبو انمار صاحب فندق العروبة ، وصغار المثقفين كمحمود السوادى وفريد شواف والمصور الخ) عن طريق خلق كائن مسخ في سياق المواقف التي ابتكرتها الحرب والفوضى الخلاقة (فرانكشتاين أو الشسمه أو الذي لا اسم له) ركب من أشلاء العراقيين الذين يتساقطون من جراء الانفجارات بالسيارات المفخخة والعبوات الناسفة من قبل الميليشيات الإرهابية التي اجتاحت الساحة العراقية ، فهل نجح الكاتب في مد جسور التقارب بين الكتابة السردية التي تتخذ من الوقائع الحياتية نصوصاً لها إزاء السياقات الاجتماعية والثقافية؟! نحن ندرك إن الجمهور العراقي لم يتعاطف مع الرواية إلا عندما حازت على جائزة البوكر عام ٢٠١٤ بينما هي صدرت عام ٢٠١٣ ودخلت حلبة التنافس للحصول على البوكر العربية ، ومن ذلك التاريخ شدد انتباه قرائها من العراق والعرب إلى إمكانية أن تعبر الظاهرة السردية عن الظاهرة الاجتماعية ، حينما تنقضى الرواية التموضع داخل نصانيتها ، ولا تفكر أن تصبح نسقاً مع ظواهر ثانية تعمل باتجاه تثوير حراك المجتمع العراقي ، مثل الإشارة إلى التطهير العرقي للثنيات أو بروز أفراد كعلي باهر السعيدى أو الكوربان أو مافيات كمكتب العميد سرور ورجاله الورديين وما جناه من

في تدليس هذه الظاهرة المروعة التي هي جملة من المتخيلات الشعبية والمخاوف النفسية المعقدة والحكايات الصادمة للتوقعات ، فرسم شخصيات المثقف الانتهازي على باهر السعيدي والصحافي القلق الباحث عن النموذج محمود السوادي ، إضافة لتوظيف الروائي لشخصيات المؤلف والمساعد الأول والثاني وكاتب القصص أو سليم ، ليتخطى سعداوي أزمة نخبته بالمزيد من زج هؤلاء في أتون الكتابة الطليعية التي ترسم الأزمة المتفاقمة التي تعيشها النخبة المثقفة العراقية .

خاتمة البحث

أعتقد إن ما قرأناه في هذا البحث لا يكفي لتوضيح درجة الخطورة التي وجدناها في رصدنا لأزمة النخبة المثقفة العراقية بسبب إننا لم نعمق الدراسة في نسيج هذه النخبة جيداً ، و ذهبنا إلى استعراض العلاقة القائمة بين هذه النخبة والرواية العراقية في السياق التاريخي ، ولم نقنع من بنية ثقافة النخبة لمعرفة القوانين والشروط التي تحكم وعي تلك النخبة ونوع تعاملها مع الرواية ، على اعتبارها نشاطاً تقليدياً لها تبعية في دورها التاريخي والطليعي ، وكان الجدير بنا تفصيل ذلك لكن ضيق الوقت حال دون تحقيقه ، و إني أعددكم بانجازه في المرات القادمة وفي معالجة أخرى

هوامش البحث

١. نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ - ١٩٣٦ د - عبد الإله أحمد الشؤون الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٣
٢. المصدر نفسه ص ٤
٣. المصدر نفسه ص ١٧
٤. المصدر نفسه ص ٢٩
٥. المصدر نفسه ص ٣٢
٦. المصدر نفسه ص ٣٥
٧. المصدر نفسه ص ٣٩ وما بعدها
٨. المصدر نفسه ص ٧٩
٩. المصدر نفسه ص ٨٣
١٠. المصدر نفسه ص ١٠٧
١١. المصدر نفسه ص ٣١٠
١٢. المصدر نفسه ص ٩٣
١٣. المصدر نفسه ص ٩١
١٤. المصدر نفسه ص ١٠٨
١٥. قصاصون من العراق سليم عبد القادر السامرائي منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية سلسلة القصة والمسرحية (٦٠) ١٩٧٧
- المقدمة ص ٥ وما بعدها
١٦. المصدر نفسه ص ١٢-١٣
١٧. الرواية في العراق تطورها واثار الفكر فيها الدكتور يوسف عز الدين المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧٣ ص ١٣

١٨. المصدر نفسه ص ٤١
١٩. المصدر نفسه ص ٦١
٢٠. المصدر نفسه ص ٦٤
٢١. المصدر نفسه ص ١٤٢
٢٢. المصدر نفسه ص ٢٣٣
٢٣. المصدر نفسه ص ٢٤١
٢٤. البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من ١٩٩٠ - ٢٠٠٠ م د - حسنين غازي لطيف الطبعة الأولى - بغداد - ٢٠١١ ص ٨
٢٥. المصدر نفسه ص ٩
٢٦. المصدر نفسه ص ١١
٢٧. هكذا أقرأ ما بعد التفكيك علي حرب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٥ ص ٤٥
٢٨. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن أ-د- حفناوي بعلي الدار العربية للعلوم - ناشرون منشورات الاختلاف بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٧ ص ١٥٢
٢٩. مخاضات الحداثة د- محمد سيلا دار الهادي بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠٧ ص ٢٠٧
٣٠. مدخل في نظرية النقد الثقافي مصدر سابق ص ١٥٥
٣١. مخاضات الحداثة مصدر سابق ص ٢٠٨
٣٢. أوهام النخبة أو نقد المثقف علي حرب المركز الثقافي العربي ص ٩٦
٣٣. المصدر نفسه ص ٩٧
٣٤. المصدر نفسه ص ٩٨
٣٥. المصدر نفسه ص ٩٧
٣٦. المصدر نفسه ص ٩٩
٣٧. المصدر نفسه ص ١٠٤
٣٨. المصدر نفسه ص ١٠٨
٣٩. المصدر نفسه ص ١١١
٤٠. مدخل في نظرية النقد الثقافي مصدر سابق ص ١٧٠
٤١. المصدر نفسه ص ١٧١
٤٢. المصدر نفسه ص ١٧٢
٤٣. المصدر نفسه ص ١٧٣
٤٤. المصدر نفسه ص ١٧٤
٤٥. العنف السياسي في السرد القصصي العراقي د- عبد جاسم الساعدي دار فضاءات الطبعة الأولى ٢٠١٣ ص ١٧
٤٦. المصدر السابق ص ١١٣ و ص ١٣٧
٤٧. نزعة التجديد و التجريب في السرد العراقي القصير بنية السارد نموذجاً جميل الشيببي تموز دمشق الطبعة الأولى ٢٠١١ ص ١٥
٤٨. المصدر نفسه ص ٣١
٤٩. البناء الفني في القصة القصيرة في العراق مصدر سابق ص ١٥
- حول بناء الشخصية في القصة العراقية قدر تعلق الأمر بالموضوع
٥٠. الرواية العراقية صورة الوجد العراقي ثماني سنوات في عمر الرواية العراقية ٢٠٠٤-٢٠١٤ حسين السكاف الروسم بغداد الطبعة الأولى ٢٠١٤ ص ١٠
٥١. المصدر نفسه ص ١١
٥٢. النخلة والجيران غائب طعمة فرمان دار الشؤون الثقافية العامة بغداد الطبعة الثانية ٢٠٠٧ ص ٧ على سبيل المثال
٥٣. الرواية العراقية صورة الوجد العراقي مصدر سابق ص ١٦٥
٥٤. المصدر نفسه ص ١٦٦



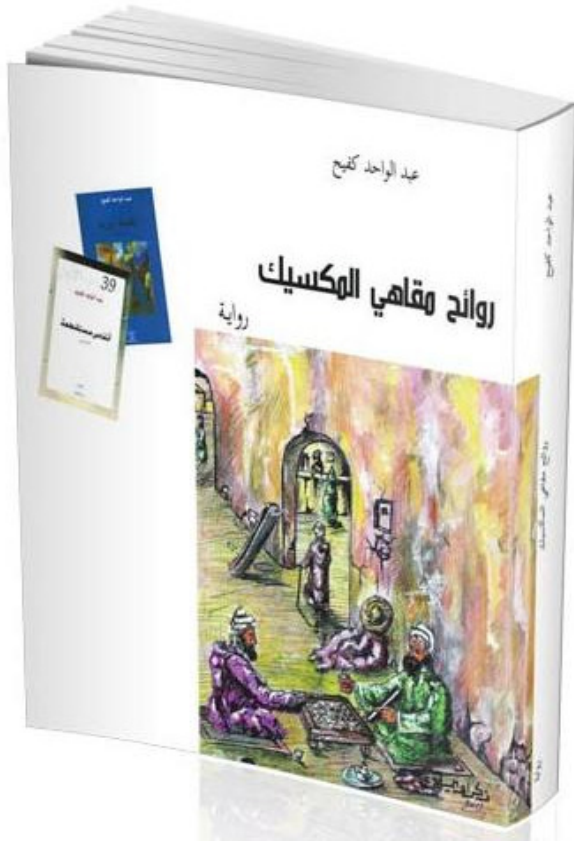
الثالوث الدلالي في "روائح مقاهي المكسيك"

سعيد بودبوز
المغرب

على متن هذه الورقة، سنقوم برحلة قراءة سيميائية في رواية "روائح مقاهي المكسيك" للكاتب المغربي عبد الواحد كفيح [١]. وهي (الرواية) التي يمكن القول باختصار أنها تحتفل- على طريقة السارد الخاصة- بـ "عيد" التمزق الأخلاقي والتمزيق الاجتماعي الشامل، حيث تم تطبيق مجموعة من الفضائل، والزواج بمجموعة من الرذائل. تختفي القيم الحميدة، وتظهر العادات المقيتة، لتؤسس ثقافة العدا على أنقاض الحب، وهلم انحرافا وانحلالا، مما يعطل نشر التراحم بين العباد في هذه الأرض، ويعرقل الاستجابة للدعاء، إذ يصبح الإنسان بعيدا عن الرحمان، وقريبا من الشيطان.

قبل إتمام قرأتي الأولى لرواية "روائح مقاهي المكسيك"، لفت انتباهي الرقم ثلاثة، حيث لاحظت أولا بأن هذه الرواية لا تعكس أحداثا خيالية فحسب، أو واقعية محضة، أو مقروؤة، بل هي مزيج من كل ذلك. ومن هنا بدأ النص يأخذ، على هذا النحو، وضعيته الثلاثية، في هذه القراءة، وهي تغوص بي شيئا فشيئا إلى أعماقه. حين نقول "أحداثا واقعية"، فإنما نتحدث عن الذاكرة. ونعني بالأحداث المقروءة مجموعة من التناصات، أو استلهامات سردية تكونت لدى السارد نتيجة قراءته للعديد من الأعمال السردية، "لأن التناص يكون بمثابة اللقاح الذي يكسب الجسم قوة وعافية" [٢] وبناءً على ما تقدم، فإن هذه الرواية تقوم على ثلاثة أسس؛ وهي القراءة، والذاكرة، والخيال.

إن القراءة تكتشف، والذاكرة تحفظ، والخيال يمد (ينقل) هذه المعطيات إلى قممها الرمزية والدلالية من خلال الصياغة الفنية والأسلوب الخاصين بالكاتب. إن الخيال هو المحرك الإبداعي للأحداث، سواء من العدم إلى الوجود، أو من الذاكرة إلى النص. ولعل أهم الآليات التي تتلقى بها الذاكرة هذه الأحداث السردية هي "الأذن" و"العين". إذا كان الأمر كذلك، فإننا نستطيع بسهولة أن نميز بين السارد الذي يعتمد أكثر على السمع، والسارد الذي يعتمد على الرؤية. وعلى سبيل المثال: حين نعلم لاحقا بأن سارد هذه الرواية، التي بين أيدينا، يعتمد كثيرا على ركوب القطار ليسافر، ويربط ذلك بالكتابة، فسيثبت لنا بأنه يعتمد على الرؤية أكثر من السمع. وهذا يسمح لنا باستنتاج أن آلية حفظ الأحداث في ذاكرة ساردنا هي العين.



إننا، في هذه الرواية، أمام سارد يخاطبنا من داخل القطار؛ يقرأ علينا رواية بعنوان "أنا والشبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟". وقد نفاجئ القارئ إذ نقرر، بناء على ما تقدم، أننا، في حقيقة النص، أمام ثلاث روايات متداخلة بشكل رمزي!. ويتم هذا "التثليث" وذلك التداخل في حالة من الوعي تشبه الحلم، لأنها لا تحرك الأحداث (الخطاب) في مسار أفقي للنص (أي من وعي السارد إلى وعي القارئ مباشرة في حالة عادية)، وإنما تحركها في مسار عمودي (من باطن النص إلى سطحه). إن الرواية الأولى تتحدث عن شخص اسمه عبده، وعن تجاربه العادية في عمق البادية المغربية، والزواج (المشكوك في شرعيته) الذي حدث بين هذه التجارب وما عاشه في أوروبا بعد أن هاجر إليها، وذلك قبل أن يعود إلى الوطن حيث أصبح يعمل في محطة لتوليد الكهرباء.

الرواية الثانية تتحدث عن سيرة شخص اسمه بوقال واضطراره، بعد أن ضاق ذرعا بالبؤس الذي يعيشه في كنف زوجتي والده، إلى مغادرة البيت متجها إلى "مقهى المكسيك" الذي يديره عجوز اسمه الشبية العاصية وزوجته التي تدعى العايدية.

الرواية الثالثة تتحدث (بشكل جزئي وشبه استباقي) عن تجارب الشبية العاصية أثناء مشاركته في حرب الهند الصينية كما سنبين لاحقا. ففي الصفحة ١٤٨، ونحن نقرب من نهاية الرواية، نجد فصلا يحمل عنوان "مذكرات الشبية العاصية". هذا العنوان عاد بنا إلى الوراء، إلى بداية الرواية، حيث وقعت عينا السارد (المسافر)، في محطة القطار، على عنوان "أنا والشبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟". ففي هذه الصفحة، أصبح بإمكاننا أن نقرر بأن أمامنا ثلاث روايات كما قلنا. ومن هنا أيضا أمكننا القول بأن العنوان الرمزي للرواية الثانية التي نتحدث عن سيرة بوقال، هو "لم لم تنتظريني يا أمي؟" على أننا قد صرحنا بأن عنوان "روائع مقاهي المكسيك" يخص الرواية الأولى التي تعكس وجهة نظر السارد عبده وتجاربه داخل وخارج الوطن.

إن عنوان "مذكرات الشبية العاصية"، لا يخفي عنا بأنه الوجه الثاني للنص الأول من العنوان المركب "أنا والشبية العاصية...". وفي هذا الفصل يقول السارد: "ذات يوم جمعة، مباشرة بعد صلاة العصر، أسر لي بوعزة السمعلي ولسيف الدين الحلاق (مصااص الدماء) ولبويدة الخياط أنه عثر بين أوراق أرشيفه، حينما كان بصدد تنضيد

صناديق عتيقة لديه، في إحدى زوايا منزله، أوراقا ووثائق في غاية الأهمية" [٣] أضف إلى ذلك أنه، إذا سلمنا بأن الرواية عبارة عن مزج بين الخيال والذاكرة والقراءة، وإذا سلمنا بأنها تحمل ثلاث روايات على مستوى الإعلان الرمزي، فإنها تنقسم أيضا، على مستوى المتن المباشر، إلى ثلاثة فصول تحمل عناوين فرعية بمثابة إعلانات ملخصة للمضامين. وهكذا نجد العنوان الأول "العايدية"، يليه الثاني "وفاة الشبية العاصية"، يليه الثالث والأخير "مذكرات الشبية العاصية" !.

بعد إدراكنا لهذا التوجه الثلاثي على المستوى المذكور، كان من السهل أن نلقي نظرة، مرة أخرى، على لوحة الغلاف لهذه الرواية، ونلاحظ بأن عنوانها يتكون من ثلاثة مقاطع، أي "روائع مقاهي المكسيك"، وأن لذلك ارتباطا سحريا بالشبكة الدلالية التي تحكم النص، ولا يقل في ذلك عن الصورتين الصغيرتين، على تلك اللوحة، لإصدارين سرديين من أعمال الكاتب عبد الواحد كفيح، وهما؛ "رقصة زوربا" و"أنفاس مستقطعة"، وأن هاتين الصورتين تبدوان شبه متداخلتين وكأنهما امتداد رمزي للتداخل الذي تحدثنا عنه بين الروايات الرمزية الثلاث التي تتضمنها هذه الرواية.

إن هذا يقوم على تمثيل باطني لكون الرواية التي بين أيدينا هي الإصدار الثالث لهذا الكاتب. والآن لنتأمل كيف يمكن لهذا الترتيب أن يسير على هذا الإيقاع الثلاثي. إن الإصدار الأول لعبد الواحد كفيح يحمل عنوان "أنفاس مستقطعة"، ويمكن اعتبار هذا العنوان أحادياً بالمقارنة مع عنوان إصداره الثاني "رقصة زوربا"، لأن هذا الأخير يتكون من شيئين، وهما؛ "الرقصة" و"زوربا"، أي أن هناك مضافاً ومضافاً إليه. وبناءً على هذا الإيقاع، سوف يأتي الإصدار الثالث بعنوان ثلاثي، وهو؛ "روائح مقاهي المكسيك" ! وبهذا يجوز لنا، وفقاً للمنهجية المعتادة في هذه القراءة، أن نستنتج بأن تثليث عنوان هذه الرواية يندرج في إيقاع الثالوث الدلالي.

إننا لا نتعامل هنا مع مفردات النص باعتبارها مجموعة من الصدف شاعت الأقدار أن تجتمع في بياض هذه الأوراق، بل نعتقد أنها بناء دلالي متكامل له قاع وسطح. وبمقدورنا أن نبرهن على ذلك من خلال العديد من الأمثلة. وأن النص الذي بين أيدينا يقوم على استبطان هذا الواقع بشكل رمزي معقد نتمكن من التقاطه كمجموعة من الترسيبات اللاشعورية. إنه إيقاع دلالي تنتظم في مساره مختلف التجليات التي يأخذها ما نختزله نحن في مفهوم "الرقم". قد يلوح في أفق النص على هيئة رتبة أو طبقة أو عدد أو كلمة أو جملة الخ.

لأن علاقة الكاتب بالنص الذي يكتبه ليست مجرد علاقة أحادية، ولا يمكن حصرها في نطاق الوعي فقط، وإنما هي علاقة متعددة الوجوه، تنتشر في عدة اتجاهات، ومن هنا يصبح للنص ظل دلالي يختلف في أبعاده عن الأبعاد التي يظهر بها في حالته الخطابية أمام المتلقي. وبذلك نكون أمام لغة باطنية متكاملة تحاول أن تبلغ النص اللاشعوري بهذا الاتجاه الموازي.

لقد قام السارد باختيار شخصية بوعزة السمعلي، لقراءة مذكرات الشيبية العاصية، لأنه كاتب عمومي على مستوى الواقع الافتراضي للنص، لكنه ممثل رمزي لكاتب الرواية أيضاً !. فكما يقوم السارد عبده بقراءة رواية "أنا والشيبية العاصية..." داخل القطار، نرى الكاتب العمومي بوعزة السمعلي يقرأ علينا (وعلى بوقال) مذكرات الشيبية العاصية في حانوت الحلاقة الذي يشغل فيه سيف الدين الحلاق/الحجام. إننا إذن، أمام ثلاث روايات، قرأنا منها اثنتين، وماتزال الثالثة في باطن المجهول، على أننا مبشرون بقراءتها. والمهم أنها حاضرة بعنوانها الرمزي في هذا

النص.

من هنا نعود إلى تحليل وتعليل صيغة العنوان التالي: "أنا والشيبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟" فكما نرى أن هذا العنوان مركب من صيغتي استفهام. وإن لسان حال السائل (السارد) يقول: هل أقص عليكم حكاية الشيبية العاصية أثناء مشاركته في حرب الهند الصينية؟، أم أقص عليكم ما حدث لي مع والدتي التي رحلت وتركتني صغيراً؟.

وكما نستشف من خلال قراءتنا المتأنية للرواية، أنه قرر أن يقص علينا قصة الجواب على السؤال الثاني؛ وهو "قصته مع والدته المتخاذلة"، وإن كان للشيبية العاصية حضور هامشي فيها طبعاً. لقد "انبرى بوعزة السمعلي يقرأ علينا داخل حانوت الحلاق ورقة، شهادة، وصية، وثيقة، لست أدري، ربما مذكرات أملاها عليه الشيبية أيام خلواتهم. لا تستعجل عزيزي القارئ، لم تكن هذه الوثيقة، المذكرة، سوى رواية لأحداث وقعت للشيبية أثناء شبابه العاثر الذي قضى جله في حرب الهند الصينية" [٤]. وبينما يشق النص طريقه في هذا الاتجاه الثلاثي أمامنا، نلاحظ بأن هذه العناوين تتضمن الإشارات إلى ثلاثة أشخاص، وهم؛ بوقال، وأمه الشوكية، والشيبية العاصية (أنا/أمي/الشيبية !).

إن هذا السارد يتمثل الكتابة (الرحلة) والقراءة (العودة) معاً. نصفه سارد والنصف الآخر ناقد. تارة عادل رحيم عطوف، وتارة ظالم ساخر قاس تجاه البطل (بوقال) الذي يقص علينا حكايته. كأنه بذلك يتمثل رحلة باطنية من وإلى ذاته. كأنه يرحل ظالماً ويعود عادلاً، يرحل ساخراً ويعود رحيماً. إنه يرحل عن بوقال ويعود إليه ليتأمل رحيله من سيادة العيد إلى السيدة العائدية. ذات يوم، وهو في محطة القطار الذي سيأخذه إلى مكان عمله، وقعت عيناه على الرواية (الثانية)، حيث يقول:

"وأنا أحجز تذكرة سفري من بهو محطة القطار، استرعى انتباهي عنوان مركب وغريب لهذه الرواية: "أنا والشيبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟" وليس هذا كل ما عمق حماسي لاقتناء هذه الرواية وشد فضولي فحسب، بل كلمة الناشر كذلك على صفحة الغلاف الأخيرة حيث يقول: منذ أن ترجمت هذه الرواية للإنجليزية ظلت هيلاري كلينتون تتأبطها، بعشق، في زياراتها الرسمية أو غير الرسمية للمغرب" [٥].

من هنا ندخل مع السارد في قراءة هذه الرواية (الثانية)،

وصلاية جذع هيكلي العظمي-أني مازلت شابا يافعا، وأنا الذي قوست ظهري وحديثه هذه العربة اللعينة، وضربات الغدر وتجارب الزمان البغيض، الذي جعلني رغم أنفي، منذ صغري، أسد فمي بلقمة عيش حارة"، وهكذا فإن "كل محطات السفر شاهدة على مأساتي"[٦]. ولكن، في المقابل، يقول السارد عن نفسه:

"أما رحلتي إلى باريس جعلتني أتعلم بكل ما هو جميل من مظاهر الحب والفن والحرية، فطلعت للتو قصيدة حب رائعة للشاعرة سعاد الصباح عن امرأة مغامرة، وحيدة دون رفيق مثلي في باريس. هناك الشطار والعيارون و..إخ تعود مرة أخرى لتغوص في قاموس بداوتك .."[٧]. فمن خلال هذه الأمثلة يتبين لنا وجه المفارقة بين الروايتين المتداخلتين، رواية بوقال التي تحتل بالعيد كميلاد للهزيمة، ورواية عبده التي ترثي لحال بوقال من على ضفة النجاة الأخرى.

يرثي لحاله من خلال نوع من العودة إلى المشترك الثقافي والاجتماعي، وهي العودة التي سنتحدث عن ضرورة مقاومتها. فبينما كان بوقال يتضور بؤسا، كان السارد عبده قد جاب عواصم أوروبا الغربية سائحا مستمتعا بحياة الغرب الراقية، لينتهي به المطاف إلى محطة لتوليد الكهرباء. إنها المفارقة التي يمكن أن نطلق عليها عنوان "العيد"، ونحن آخذون بعين الاعتبار أهم ما يتصل به من دقائق الحياة الاجتماعية والنفسية والدينية والاقتصادية.

إن كلمة العيد من الألفاظ النوافذ بين ظاهر النص وباطنه. إن "العيد" هو عبارة عن الجذر التيمي لسيرة (ومسيرة) بوقال الروائية التي انطلقت من البيت إلى مقهى المكسيك، ومن فقدان الأم الحقيقية، إلى اكتساب الأم العائدية، "ففي الوقت الذي يسعد فيه الجميع بأجمل ما في الحياة ألا وهي الأعياد، كنت أنا أتمنى في قرارة نفسي ألا تتكرر وألا تعود"[٨]. وكما يعتبر العيد مناسبة للفرح بالنسبة للميسورين، يعتبر مناسبة للفرح بالنسبة للفقراء، لـ "أنها في اعتقادي مناسبة توقظ آلام الفقراء وتبرز تعاسة التعساء وبؤس البؤساء وكآبة الأشقياء"[٩].

وبما أن بوقال تتوفر فيه كافة هذه الشروط السلبية، فلذلك أصبح "العيد مرآة تظهر، بجلاء فادح، فقر الفقير، ويتم اليتيم".[١٠] بالنسبة إليه، وهو اليتيم الذي فقد أمه قبل أن يرها، ولا يعرف كيف اختفت أصلا. إنها رحلت، ورحل العيد الحقيقي معها، فيجب ألا يعود هذا العيد المزيف، "لم يكن نصيبي من ملابس العيد إلا مرة واحدة"[١١]. وكيف

التي تدور حول البطل بوقال، وهو شخصية مدججة بالهزائم والبؤس، يصارع اليتيم والفقر والتهميش والعادات والتقاليد صراعاً عميقاً وعقيماً، كله ألم بلا أمل. يهدر شبابه وزمانه وأعصابه بلا طائل ولا طوئل. تظهر شخصية المسافر (السارد) عبده على أنها ميسورة، نوعاً ما، تمسك بزمام الانتصار، بالمقارنة مع شخصية بطل (الرواية التي بين يدي) -ه بوقال الذي يمثل واحدة من أكبر الهزائم الاجتماعية في هذه الرواية.

بيد أن الرواية لا تتضمن ما يفيد الإشارة إلى رحلة واحدة للسارد (القارئ)، بل تشير إلى أنه تعود أن يقطع هذه المسافة على متن القطار، وفي ذلك تمثيل رمزي لكون الرواية فصلاً من فصول الرواية (أو القصة) الكبرى التي تشكل المنجز السردي المحقق والممكن للكاتب. وحتى نوضح هذه النقطة بدقة، لنميز أولاً بين "القراءتين"، الأولى هي قراءة الكاتب (السارد) لمجموعة من الأعمال السردية. والثانية هي "قراءة السارد لرواية "أنا والشبية العاصية..." داخل هذه الرواية (القطار). فالأولى قراءة للنص، والثانية قراءة في النص.

إن الكاتب هو قارئ النص حسب هذا المفهوم، وأن السارد هو القارئ في النص. وبناءً على ذلك، فإن القارئ في النص ذهب (قرأ) عملاً سردياً في رحلته إلى العمل (= محطة توليد الكهرباء)، وأن هذا العمل (= الروائي) أثر فيه، ألهمه وحفزه على كتابة (= سرد) رواية "أنا والشبية العاصية...". إن تأثر قارئ النص بما قرأه خارج رواية "روائع مقاهي المكسيك" يساوي تأثر القارئ داخل النص بما قرأه داخل رواية "أنا والشبية العاصية...". وإذا كان ذلكم التأثير الخارجي قد دفع قارئ النص لخلق رواية بعنوان "روائع مقاهي المكسيك"، فإن التأثير الداخلي دفع القارئ (السارد) ليقص علينا سيرة البطل بوقال !.

إن من يقرأ هذه الرواية قراءة عابرة، قد يركز على سيرة بوقال دون أن ينتبه إلى سيرة السارد عبده (التي تتخللها بين حين وآخر)، وبذلك قد يتصور بأنها عبارة عن هزيمة واحدة، إلا أن القراءة المتأنية تسمح لنا بملاحظة الإزدواجية التي تقوم عليها في هذا الصدد؛ فهي هزيمة وانتصار في نفس الوقت (إنها تمزيق وترتيق). إن السارد يمثل حالة انتصار، أما بوقال فهو هزيمة نكراء. من هنا نلاحظ خارطة المفارقة؛ حيث انتهى بوقال إلى دفع عربة البؤس في المحطات.. "من يراني لأول مرة، قبل أن يتمعن جيداً في هيئتي، يعتقد-بحكم بشرة وجهي الضامر

الذات بين الإقدام على الحضارة الغربية والإحجام الذي يعني عودته إلى حضن البداوة المغربية. إن هذه العودة من جنس عادة القراءة أثناء السفر (على متن القطار...) بالنسبة للسارد، فكما عادت به الذاكرة إلى حياة البداوة في قاع المغرب الأقصى، وهو في باريس، كذلك جذبه عادة القراءة أثناء السفر لاقتناء رواية "أنا والشبية العاصية..." التي تدور حول سيرة بوقال. "أنا لست، في الحقيقة، من هواة حمل الحقائق المكسدة بالكتب والمجلات أو الجرائد، كما يفضل بعضهم، أثناء السفر، ولكن، وأنا أحجز تذكري من بهو محطة القطار، استرعى انتباهي عنوان مركب وغريب لهذه الرواية: "أنا والشبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟" [١٦].

وسوف يختار بطله بوقال ليقاوم هذه العودة بطريقته الخاصة. فبينما يبدو السارد كثير الاستسلام لهذه العودة (وفقا للرمزية العميقة التي تجمعها بالقراءة)، نلاحظ أن بوقال يقاومها بشكل صارم وحاسم. وإذا كانت علاقة العودة بالـ قراءة تحتاج إلى بعض التأمل واستجلاء بعض خفايا القرائن السردية، فلا أعتقد أننا بحاجة إلى كل ذلك حتى ندرك وجه العلاقة بين العين والقراءة من جهة أخرى، ولكن ينبغي ألا تختلط علينا الأمور في شأن التمييز بين القراءة، باعتبارها تلقيا لمجموعة من الأحداث المكتوبة، والقراءة باعتبارها تمثيلا رمزيا للتناص الذي سوف يكون مكونا من المكونات السردية للرواية.

وذلك لأن السارد لا يقرأ رواية "الشبية العاصية..." في الواقع، بل يقرأها داخل النص. وبناء على ذلك، فإن هذه القراءة تمثّل رمزي لعمل، أو مجموعة من الأعمال السردية التي قرأها الكاتب، والتي استلهم منها بعض الصور السردية التي استطاع بخياله الإبداعي أن يجعلها جزء من النص الذي أبدعه. ويأتي القطار ليمثل المد الخيالي الذي يوصل بين معطيات النص المقروءة، ومعطيات الواقع المحفوظة، ليبث فيها روح الحياة (الحركة) السردية. إذن، فإن القطار تجسيد رمزي للخيال الإبداعي. وإذا كانت درجات التخيل متفاوتة بين روائي وآخر، وبين حالة وأخرى، فإن سارد هذه الرواية يمكن اعتباره في الدرجة "الثالثة"!.

تأمل قوله: "لا أدري من قال: إذا أردت أن تكتب، فعليك أن تسافر في الدرجة الثالثة من القطارات، التي تجوب الأصقاع في كل يوم، حتى تتحقق من نفسك أنك فعلا تخالط الحياة الحقيقية!" [١٧]. وكما تطورت (انتشرت)

أقبل أن تتكرر هذه المرة التي لا تزدني إلا بؤسا على ما أنا فيه من بؤس، فلقد "دخل يوما أبي وهو يرمي في وجهي بحذاء جلدي كبير جدا وضخم كرأس عجل" [١٢]. ولعل هذه أفضل حال يمكن أن يصبح عليها بوقال في يوم العيد؛ المناسبة التي تظهره أمام أقرانه كما ولدته أمه، بلا حول ولا حيلة. قد تكون الإقامة في البيت ممكنة، رغم كل الإقصاء الذي يعامل به بوقال من طرف زوجتي أبيه، لو ترحل فقط مناسبة العيد إلى غير رجعة. ولكنها للأسف، تـ "عود"، ولذلك لا مناص من الرحيل، ومقاومة هذه الـ "عودة". إذا كان من الممكن أن نقهر العيد بالرحيل، فسوف نقهر العودة بالقراءة. أو بعبارة أخرى: إن السرد يمكن أن يكون سلاحا لمواجهة الأحداث المريرة. ولكي لا تـ "عود" هذه الأحداث إلى حياتنا، يجب أن نقرأ هذا (النص) ! وتلك هي "عودتنا" (الطويلة) السليمة التي تقينا من شر ما وقع فيه البطل بوقال.

حين يقرأ (يسرد) علينا رواية (التجارب المريرة) التي عاشها بوقال، فإن السارد ببساطة يمارس فعل الـ "عودة" إلى عمق البادية والبساطة وحياة العوز والبؤس الذي تعيشه شريحة واسعة من أبناء شعبنا، ولو بشكل مؤقت على الأقل. إنها عودة إلى عمق الهوية اللاشعورية للإنسان المغربي. وهذه القراءة (العودة) تسيطر على السارد لتبدو كأنها الضرورة التي، رغم مقاومتها، تجد طريقا إلى التحقق بين حين وآخر. "هكذا تصفحت الكتاب، وتأبطته بعشق ليكون أنيسي وعكاز رحلة العودة الطويلة" [١٣].

وأنا أقرأ هذا المقطع، أحسست بعيني تميلان نحو كلمة "العودة"، وكأنها مركز الثقل الجاذبي لما يحيط بها من الكلمات، فلماذا حدث ذلك يا ترى؟ وهل هذا سؤال وحدي أم سؤال السارد قبلي؟ بيد أنه السؤال الذي لم يطرحه السارد، ربما فضلت نسخته الراحلة أن تطرحه النسخة "العائدة"! على كل حال، فقد تبين لي، فيما بعد، أن تركيزي كقارئ على هذه الكلمة يساوي التبشير السردية الذي قاده المسافر داخل القطار. إنه لقاء بين الصوت والرؤية؛ فبالصوت ركز السارد على "العودة" دون الذهاب، وبالرؤية ركزت أنا على هذه "العودة". لكأنني بـ "رقصة زوربا" [١٤] تذهب، و"روائح مقاهي المكسيك" تعود!.

"إخ..تعود مرة أخرى إلى بداوتك ألم تنبهر وتتاثر بحضارة باريس؟" [١٥]. قال هذا الكلام بعدما تساءل ما إذا كان الديك يصيح أيضا في باريس، وهكذا يتخطفه الحوار مع

وتتقيأني أزقة، رافعا بصري ، وكل أُملي، بعد أن التبتست علي كل السبل، أن أمتطي ظهر غيمة تسبح بي عاليا، توصلني لأبواب السماء المفتوحة. دأبت على ذلك أياما طوالا"[٢٤]. ويبدو أن هذه الخطوة لم تجد نفعاً، ربما لأن الرقم ثلاثة المشؤوم لـ"لعيد" تدخل بشكل مكرر كالشيطان، فلنلاحظ ماذا يقول السارد بعد ذلك عن علاقته بالله؛ "وأنا أبحث عنه في كل مكان. ولكن كنت أجزم أنني لن أجده إلا في مكان بعيبيبيد"[٢٥].

فلو لم يكن بـ "عيد" إذن لتحقيق الحلم !.

إن هذا العيد الذي دفع بوقال للبحث عن الله البـ "عيد" لعله يعطيه ملابس جديدة كي يلبسها في تلك المناسبة، هو الذي سيتطور (عبر الزمان السردي) إلى الأم "العايدية"، بعد أن رحلت الأم الحقيقية وأصبحت بـ "عيدة" عن بوقال !. وإذا كان لنا أن نأخذ المعطي اللساني في حسابان هذا الاستغوار الباطني للنص، فقد نذكر بأن هذه الكلمة ثلاثية الأحرف، تتكون من حرفين صامتتين، وحرف صائت. وهي العين والمد والdal. على أن المد ثلاثي الحالات بدوره، إذ يظهر في صورة الياء والألف والواو كما هو معروف، على أن ما يجمعها طبعاً هو المد الذي به ينتقل الصوت من حرف إلى آخر (كما ينتقل القطار من محطة إلى أخرى).

إن للنص الأدبي عموماً بنية عميقة حلمية (إلى جانب البنية الخطائية) تخضع فيها الكلمات إلى ترابط رمزي يمكن أن يبلغ مستوى مدهش من التماسك. مثلاً، عندما نرصد علاقة بين كلمتي "العيد" و"العودة"، فإن هذا لا يعني أننا نكتفي بالجذر الثلاثي (العين والمد والdal)، بل نرصد أيضاً ما وراء هذه الحالة، لدرجة أن النسخة الموازية للنص تبدو لنا كالبرق الذي تم التقاطه بآلة التصوير. في قول لسان حال السارد مثلاً: "أكره عودة العيد"، لا نرى فقط علاقة "العودة" بـ "العيد" على هذا المستوى، بل نربط ذلك بالشبكة الدلالية العامة لمنطق النص، وهذا يعني أن السارد ببساطة "يرفض العيد نفسه باعتباره عودة إلى أصل من الأصول القديمة"!. على سبيل المثال، يقول شمس الدين الكيلاني أن "الاحتفال أيام العيد بالعودة إلى الأصول، إنما يعبر عن ذروة تلاؤم الحدث الراهن المعاش مع المدلولات الكلية للحدث الأسطوري"[٢٦].

وبناءً على ما تقدم، فإن الروح الثلاثية التي تحرك اللاشعور السردي في هذا النص، تظهر في بعدها اللساني على هيئة ثلاثة أحرف، وهي العين والمد والdal. حيث يتطور الأول إلى "عين" القارئ السارد في القطار

سلبية العيد إلى كلمة "العودة"، التي وجب مقاومتها بالقراءة أثناء رحيل بوقال (ورحلة السارد)، كما تحققت مقاومة العيد ذاته برحيل بوقال وحده (كما سنشير)، كذلك سوف يتطور إلى "دعاء" غير مستجاب، فعلى سبيل المثال، " حينما سألت أمي لم حسن وعمر لهما ملابس جديدة وأنا كل عيد أصبح وأمسي بدونها؟ فردت علي أنهما بقيا يقظان ينتظران، دون أن يرف لهما جفن، حلول "سيدنا قدر" ليلة السابع والعشرين من رمضان، ولما ظهر لهما، قالت، طلبا منه ملابس جديدة فاستجاب لمرادهم وأنت رأسك ثقيل، كنت تشخر كحيوان، بات فمك محلولاً، يبول فيه الشيطان" [١٨].

إذن، فإن البطل خانه الطلب، وكما فاته سعادة العيد، فاته أن يـ "دعو" سيدنا القدر، لأنه تصرف كالحيوان. ففي هذا المقطع، تحاول زوجة أبيه أن توهمه بأن أخويه حسن وعمر أفضل منه بسبب "الدعاء" المستجاب. وكما أصبح العيد مزيفاً، بالنسبة لبوقال، غير مرغوب به، فكذا نرى أن هذا "الدعاء" مجرد كذبة تحاول زوجة الأب أن تبرر بها الاهتمام الذي يحظى به أخويه غير الشقيقين؛ حسن وعمر، والإهمال الذي يعيشه ربيبيها بوقال. وبالتالي، فإن الدعاء (الصوت) لم يُستجب، لذلك لجأ بوقال إلى الكتابة (الحروف)، إذ كان هو "الصبي اليتيم الذي كتب في بحر أسبوع العيد رسالة إلى الله تعالى حتى يبعث له بملابس جديدة يفتق بها عين الحسود صباح يوم العيد" [١٩].

إنها العين التي زادها العيد شراً في هذا اليوم المبارك الذي أصبح مشؤوماً بامتياز. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان اللحد نفسه أهون على بوقال من العيد، وهو يقول: "كم تمنيت لو تبلعني الارض ولا أواجه الاقران يوم العيد" [٢٠]. لقد انتشر الرفض الذي زرعه العيد في نفس بوقال لي طال النهار ويفضل عليه الليل، ويتمسك بالسهر ليقاوم به الفجر. "أنا الذي كنت أسهر طول الليل متمنياً، من كل قلبي، لو يتأخر آذان ومطلع الفجر. بل ألا يطلع فجر يوم العيد أبداً" [٢١]. وإن الموت أفضل من "عودة" العيد، ف"كم تمنيت أن يحتضنني الموت أو يمضي العيد إلى غير رجعة" [٢٢].

إذا وصلت الأمور إلى هذا الحد، فلا بد من الرحيل، "وفي غيبش الفجر قفزت، منزلقا من فراشي، رغم تعب السهر، وألقيت ساقي للريح مهرولا كالمسحور دون اتجاه، هاربا من مواجهة أجواء العيد التعيس وطوقسه" [٢٣] إنه رحيل من العيد، ورحلة إلى الله في نفس الوقت. "يبتلعني زقاق

بكهرباء الانقلاب الدلالي الذي بدأه "العيد" لينتهي في بيت السيدة العايدية، عقوبة طريفة؛ فحين يتحدث عن ممارسة الجنس مع الحيوانات، يقول السارد: "غير أن المراهقين يصلون متأخرين بعد أن يقضوا وطرهم من عزرات فطومة الصويرية من حوش مجاور للمقهى" [٣١].

وكتعليق على هذه الأحداث، يستطرد قائلاً: "وفي حماة هذه الظروف العصبية وتضارب الآراء ألقى القبض على شاب من شباب الضواحي يقود بغلة إلى الأحراش فاعتقل بتهمة السرقة واللصوصية، وحكم عليه بثلاث سنوات حبساً نافذة" [٣٢]. ولقد اتضح بأن هذا الشاب لم يكن سارقاً، بل كان ينوي ممارسة الجنس مع البغلة، لا أكثر ولا أقل. ثم امتد الفضح السردى، المقاوم لهذه العادات الاجتماعية المقلوبة، إلى تسليط الضوء على علاقات الوافدين، في مقهى المكسيك، بالحيوانات، إذ يحدثنا السارد عن شخص جاء بثعلب حي "ذات مساء يوم الثلاثاء" [٣٣] لكي يبيعه.. الخ. وسوف يكون هذا الرقم شاهداً أيضاً على تحرش جنسي فاشل، حيث نجد أنه كما كانت السنوات الثلاث صورة للعقوبة، ستكون ثلاث نساء صورة للردع، فحين حاول المدعو الزيزوار أن يتحرش بخادمتها التي انتهت فيما بعد نهاية مأساوية، يقول السارد:

"وهو نفسه من تسبب في إبعادها عن المنزل والمدينة ككل، حينما راودها عن نفسها وأكدت له غير ما مرة أنها ستقشي سر تحرشاته بها، لزوجاته الثلاث" [٣٤]. وحين كان يتحدث عن الخلل الذي شاب مدة حمل الخالدية بالطفل رحال الذي كان يعتقد أنه ابنه، قال بوقال: "كما أنه لا ضير أن يخرج رحال إلى العالم بشهرين أو حتى ثلاثة قبل أوانه" [٣٥]. ليضيف قائلاً: "غادرت العايدية وابنها رحال المكان، وبعد اختفائها مباشرة بثلاثة أيام، وفي صباح متعجرف، داهمتني عصابة من المقدم والشيخ وثلاثة من رجال القوات المساعدة" [٣٦].

وهو يتحدث عن وفاة الشبية العاصية، قال: "ماعدا العايدية التي ما ظهر على محياها أثر الحزن ولا ذرفت دمعة وبللت عينيها المبللتين أصلاً، هي وثلاث نسوة من جاراتها مكثن خارج المنزل" [٣٧]. وهو يتأمل حياته التي تذهب إلى جحيم البؤس هباءً منثوراً، يقول: "وما لحظي البئيس يطردي بأكرا من دائرة التواقين للعب أدوار ضاربي الحياة بركة اللامبالاة" "اضرب الدنيا تزعزط" هؤلاء كلهم أدركوا زمن الأسنان الثالثة" [٣٨]. وقد أكد رفضة لعودة والدته من الخليج بعد اختفائها، يقول:

(= كما يصورها خياله الإبداعي) التي من خلالها نقرأ (+ ن [عود] إلى) حكاية البطل بوقال في الماضي. و يتطور الثاني (الذي يسمح للصوت بالامتداد كما يسمح القطار للسارد بالسفر) إلى "المدة السردية" الباطنية بين ضفة الطفولة الأولى حيث البداوة المغربية، وضفة العمر الثانية في مرحلة النضج والحضارة الغربية. أما الثالث، فهو "الدلالة" العميقة لهذا الجذر "الثلاثي" الذي سوف يبدأ انفجاره السردى في "سوق الثلاثاء الميمة" !، وهو محطة (القطار السردى) لتفجير واحدة من أدق السخریات ضد السلوك اليومي للمحيط الاجتماعي الذي عاش فيه بوقال. "لقد أصبحنا الآن، بعدما قطع القطار مسافة تقارب الأربعين كيلومتراً، في ضواحي المغارير على مشارف سوق الثلاثاء الميمة" [٣٧]. فمن هذا المكان (سوق الثلاثاء) سوف يلتقم القطار مزيداً من الركاب ويصبح أحد القائمين عليه عبر المكبر الصوتي: "رجاء لا تفرطوا في شحن القطار بالحيوانات، حافظوا على مرافق القطار. قطار وأي قطار؟ تحفة أثرية خربة، يتسكع بين محطات وقضبان خربة من مخلفات العهد الاستعماري البائد" [٣٨]. وهكذا يبدأ مسلسل السخرية الذي يشمر فيه السارد على التكنيل الأدبي بالعادات والتقاليد.

وإذا كانت المعاناة الاجتماعية التي تدور حولها الرواية تبدأ من المحن العائلية والأسرية، وعلى وجه الخصوص بين الأم والابن، فسوف يكون الرقم ثلاثة شاهداً على واحدة من أهم المناورات الجنسية اللاشعورية التي سوف يتم ارتكابها (أو محاولة ارتكابها) باسم الأمومة. ف"في إحدى الليالي الباردة حضر في منتصف شاب أشعث أغبر يبدو على سحناته أنه غريب يقود أمه المسكينة من يدها راجياً مني بمنتهى الأدب واللفظ، أن أوفر له ركناً آميناً يأوي إليه هو وأمه" [٣٩].

وطبعاً هذه المرأة لم تكن أمه، وإنما أراد أن يستغلها لأغراض شيطانية معروفة، فماذا حدث بعد ذلك؟ يجيبنا السارد: "نقدني درهما أبيض أدخلته إلى غرفة بها ثلاثة غرباء" [٣٠]. وبرابطة من روابط البنية الباطنية للنص، يمكن أن يكون هؤلاء الغرباء الثلاثة هم "عين" السارد، التي سوف تكشف لنا عن حقيقة هذه الضيافة (!)، و"المد" (القطار؟) الرمزي للأحداث الذي وصل بنا إلى هنا، والدلالة التي عرفنا كيف تسير على ذبذبات هذا التمزق الأخلاقي الذي رفع نسبة الأدرينالين في شرايين النص. وبقدرة قادر ساحر، سوف يشهد هذا الرقم، المشحون

كن كريما ولو لمرة واحدة في حياتك واحمد الله بمناسبة عودة أمك" [٤٤]. لكن هيهات أن يؤثر في قلب بوقال الذي انقلب رأسا على عقب، وهو يقول: "أدركت في قرارة نفسي أن الماكر يتمناها ويتواخاها زوجة له الليل قبل النهار" [٤٥]. وبناءً على ما تقدم، فإن هذه الكلمات التي تشكل الثالوث الدلالي في هذا اللاشعور النصي، كما يرى القارئ، ليست مجرد تصنيف أو تصنيف للحروف، بل إن الأمر يتعلق باستنطاق الأدوار والمواقف والأحداث المفصلية داخل الرواية، وانصبابها التلقائي في هذا الاتجاه التحليلي.

وكما يقاوم "العود"، فإن بوقال في صراع مع "العادة" أيضاً، وعلى رأسها العيد كما رأينا طبعاً. وذلك ابتداءً من حصرها في مفهومها السلبي (انقلاب أخلاقي) حتى يخيل إلينا أنه لا تكاد تنص هذه الرواية على عادة إيجابية. فعلى سبيل المثال، يشتمز من الأيام التي قضاها في المسجد "حيث كان الفقيه يعتمد إلى إجلال التلاميذ بالقرب منه حتى إذا استأنس للبعض منهم ومسح المكان بعينه الزائغتين جر وأقعد أقربهم إليه بين فخذيه" [٤٦]. إنها باختصار؛ عادة الشذوذ الجنسي التي كان الفقيه يحاول ممارستها على الأطفال الذين يحفظون القرآن الكريم على يديه الشريفتين. "الكل يعرف أن العايدية لها عادة وبيلة في التبول إذ كان يسمع لشرشرتها ضجيج مسموع، مصحوب بزحير وأنين موجع" [٤٧]، إلى آخر الأوصاف التي سددها إلى شخصية العايدية.

وبهذه المناسبة سنشير إلى بعض مظاهر التناص المتعلق بدور هذه الشخصية كواحدة من عجائز النحس اللواتي تحدث عنهن الكاتب في مجموعته القصصية "رقصة زوربا" [٤٨]، والتي أفردنا لها دراسة معمقة ومفصلة [٤٩]. لنقارن المقطع السابق مع ما ورد في قصة "الوحش" من مجموعة "رقصة زوربا"، حيث يقول السارد: "ولكن عجوزنا، تصدر أنينا حزينا حادا وزفرات كسيرة عندما يدافعها البول، و يسمع لشرشرتها ضجيج غريب، هو بمثابة نذير شؤم، يحسب له سكان القرية ألف حساب، فيعدون له العدة، و يتهيؤون لأفطع مصائب الدنيا والآخرة على مضض، كما ينزل الوبال مدرارا على القرية لما تتميز من الغيظ. فأضحى لا أحد يغيظها. و هكذا بفعل توالي المصائب، ارتأى نظر كتيبة من الأشقياء- بل وجدوا أنفسهم، على نحو آخر، مجبرين- للقضاء على القوى الشريرة - إلى اعتراض عجوز النحس واغتصابها

"قلبي غرفة واحدة باذخة أحكمت الخالدية سلطانها عليه ورممت مفاتيحه في التلث الخالي، وما أظن أن هذه الأمي بقادرة على أن تجد لها فجوة تتسلل من خلالها لتجاويف الغرفة السلطانية" [٣٩]. وحين كان يتحدث عن اختفاء أمه الحقيقية، قال: "لكن من اعتقدت أنها أمي لم تكن هي ودادا زهوا إلا زوجتا أبي" [٤٠].

نستشف من هذا الكلام أن والد بوقال كان له ثلاث زوجات؛ أم بوقال الحقيقية التي اختفت، والأم المزيفة، ودادا زهوة. ويتضح لنا، من خلال قراءة النص، بأنهن أنجب من هذا الرجل ثلاثة أبناء، وهم؛ بوقال من الشتوكة لخواض التي اختفت، وحسن من أم بوقال المزيفة، وعمر من دادا زهوة. إن الخلفية العميقة لهذا المشهد السردي ذات طابع خيالي. أو، بعبارة أكثر دقة، أقول: إن تحرك القطار (الذي يجسد الخيال بين الذاكرة والقراءة) بالسارد من محطة إلى أخرى، من جهة له علاقة باختفاء والدته بوقال، ومن جهة أخرى له علاقة برحيل بوقال نفسه إلى مقهى المكسيك!. وإذا كان والد بوقال قد اقترن ذكره بثلاث نساء، فسينتهي بوقال إلى حضن الخالدية التي اقترن ذكرها السيء بثلاثة رجال، وهم عسو العجوز، والشعاوي الغريب، وبوقال البئيس. "لأن الشعاوي الغريب الأطوار، كان يعاشر الخالدية بالنيابة عني وعن عسو البئيس أيضاً، أثناء الليل وأطراف النهار، ولما أدرك أن ابني هواينه، غادر إلى غير رجعة" [٤١]. وأخيراً (كما ذكرنا سابقاً) ستعود والدته بوقال من الخليج، لكن، لاحظ أنه سيرفض هذه العودة، كما رفض العيد تماماً، إذ يقول:

"عادت إليّ بعدما عاث شيطان اللذة في جسدها وأفكارها فسادا، وما عادت تلعب مشاعرها وإحساساتها نزوات اللذة والشهوة كأيام زمان" [٤٢]. فيما مضى كان حزينا على اختفائها، خاصة وهو كان يتصور بأنها يمكن أن تكون قد توفيت أثناء ولادته، وبسببه، ف "هل أنا من تسببت في وفاة أمي؟ ماذا اقترفت في حقك يا أمي؟ منذ سنين وأنا أعاود الأسئلة ذاتها فأحاكم نفسي مرارا وتكرارا وأقاضيه وأعذبها وأقلقلها، ثم أضرب أخماسا في أسداس، وأصدر أحكاما قاسية في حقي، بجريرة ضلوع رأسي الكبير، ربما، في وفاة أمي" [٤٣]. أما الآن، وقد انقلب السحر على الحاضر، فلم تعد هناك حاجة إلى عودتها.

"ذات مساء وأنا مطأطي الرأس أتخبط كالديك في مصيبي وبلواي أحسست بالسמעلي يجرنني من كتفي ويطوقني بذراعه قائلاً، وقد علت محياه ابتسامة وقحة وخبيثة: هيا

جماعيا حتى الموت" [٥٠].

وكما نرى، ونحن نقرأ "روائع مقاهي المكسيك"، أن السيدة العايدية شريرة تماما مثل عجوز النحس التي تم اغتصابها حتى الموت في قصة "الوحش". لنأخذ مثالا آخر، من هذه الرواية، حيث يتحدث السارد عن العايدية قائلا: "يشاع، والعهد على الرواة، أنها مطروشة من طرف قوى شريرة، استوطنت الشيبة العاصية، وتعاركت-وهي معه على الفراش- ذات ليلة من ليالي رمضان مع جنية تمكنت العجوز الدردبيس- بكل ما تمتاز به من قوى خارقة وخبث ودهاء - في مبارزة تاريخية، أن تطردها للأبد" [٥١].

لنقارن ذلك، مرة أخرى، بما ورد في قصة الوحش، حيث "تشاءم سكان البلدة من الحلم المشؤوم الذي رواه حسن، صاحب الدكان، عن إحدى جدات جداته التي زارته في المنام وهي تنتحب راجية منه، متوسلة أن يثأر لها ممن اغتصبوها منذ زمن سحيق. يُحكى أن قصتها أدمت القلوب آنذاك، وهي التي زرعت في القرية سحرا وما هو بالسحر ولكن مثل السحر. هي عجوز لا ينصاع المطر لصوتها، وينهمر مدرارا، كما هي الواقعية السحرية، في الغابات الاستوائية" [٥٢].

هنا نجد ما يسمى بـ "التعلق النصي hypertexte" الذي فيه يتحقق التفاعل النصي عبر تعلق نصين ببعضهما أحدهما لاحق وهو النص المتعلق والآخر سابق وهو النص المتعلق به" [٥٣]. وبتطبيق هذا المفهوم على النصوص التي بين أيدينا، يمكننا اعتبار المتعلق هو "روائع مقاهي المكسيك"، والمتعلق به هو مجموعة "رقصة زوربا"، أو، على وجه التحديد، قصة "الوحش". وهذا يعني أننا بصدد "التفاعل النصي الذاتي" الذي "يجري بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة" [٥٤].

إن للتفاعل النصي الذاتي في كتابات عبد الواحد كفيح طبيعة خاصة سبق أن تحدثنا عنها تحت عنوان "تناسخ النص"، فهو أقرب إلى نوع من التناسخ، ولا يتسع الآن المجال لتفصيل الحديث حوله، ولكني أريد بهذه الأمثلة أن أدخل بالقارئ إلى مستوى أعمق لدلالة الـ "عودة" التي يكافحها بوقال ذات الوعي وذات اللاوعي. لقد رأينا أنه رفض "عودة" أمه الحقيقية التي تركته طفلاً وذهبت إلى الخليج حيث ارتبطت برجل آخر. وكان رفضه صريحا وعن وعي، لأن عودة الأم ببساطة كانت صريحة (حقيقية)، والآن، أضيف أن الأم العايدية عادت، هي الأخرى، عودة رمزية باطنية من مقبرة "زوربا" إلى "مقاهي المكسيك"

!

وأنا أصل إلى هذه النقطة، تمنيت لو كان القارئ قد قرأ هذه الكتب الثلاثة؛ "روائع مقاهي المكسيك" و"رقصة زوربا" و"تناسخ النص"، لأن ذلك يعني أنه سيفهم جيدا عماذا نتحدث، وكيف، وإلى أين يمكن أن نصل. إن العجوز، التي تم اغتصابها حتى الموت في قصة "الوحش"، قد عادت في صورة (نسخة) العايدية إلى "مقاهي المكسيك"، وهي العودة اللاواعية التي يرفضها بوقال بنعوته اللاذعة. فمن خلال وصفه للدور الشرير الذي تنقسمه هذه مع تلك، يبدو جليا أن هذه الشخصية واحدة على مستوى النص النموذجي لعبد الواحد كفيح. ولو كان لنا أن نعيد ترتيب هذه الأوراق السردية لجعلنا رواية "روائع مقاهي المكسيك" سابقة لقصة "الوحش" على الأقل!

"تعجبت كيف كان بإمكان العايدية-مع أنني أعرف أنها مسكونة بالأرواح الشريرة-أن تنشد ابتهالات بكلمات في كامل الفصاحة" [٥٥]. يقول بوقال عن العايدية في سياق سخريته منها: "قد ظلت تتكر مرارا وتكرارا لمن يشكك في ذلك أن عاداتها الشهرية انقطعت" [٥٦]. ولا يخفى أن لسان حال السارد يقول بأن هذه العادة قد انتهت بلا شك، وأن كل ما في الأمر أنني أريد أن أتحدث عن المكابرة الفارغة للعايدية وإصرارها على الكذب وتزييف الواقع المرير.

وبهذا تبدو لنا العايدية كشخصية مدافعة عن تلك العادة، بينما يبدو بوقال مقاوما لها ولمجموعة من العادات كما أسلفنا. يقول وهو يصف بيتها الفوضى: "على الجدار علقت صورة لمحمد الخامس في إطار من العرعار المصقول تتصدر البوستيرات: أفيشات بالية، عملاقة، لأفلام موعلة في القدم، يتوسط إحداها محمود المليجي بابتسامته الخبيثة وعماد حمدي بتسريحته المعلومة، تعلوهما ليلي مراد بابتسامتها الشبقية كتب تحتهم بخط أسود عريض دائرة الطباشير القوقازية، وعلى الجدار المقابل علقت لوحة قرآنية مازالت آيتها الكريمة ماثلة في ذاكرتي "فسيكفيكم الله وهو السميع العليم" [٥٧].

وهو يتحدث عن جدران العايدية شاحنا هذه الصور بالدلالات، جعل هذه الآية القرآنية في الجدار المقابل وكأنها تعكس مشروع بوقال الذي أجبرته الأقدار على أن يعمل نادلا في مقهى المكسيك الذي تشرف عليه العايدية. ليس من الممتنع أن تكون هذه اللوحة معلقة فعلا على جدار من الجدران الحقيقية، ولكن من المؤكد أن توظيفها

يتناسل البؤس بين هؤلاء المنبوذين الذين يشكلون المحيط الاجتماعي لبوقال في هذه الرواية. "وفي حوار بدت فيه العايدية متكتمة، أفضت لي بسر يخص زوجها الشبية العاصية، أن له بنتا من علاقة غير شرعية" [٦٢].

يبدو أن هذا الشبية العاصية أطلق العنان لفساده المبين، وهو يوزع اغتصاباته ذات اليمين وذات الشمال. على أن العايدية لم تكن أقل منه فسادا، وإقداما على الخيانة الزوجية حتى وهي عجوز. فبعد أن قضيا ليلة في الضريح أثناء طريقهما إلى الخالدية، اقترحت العايدية على بوقال أن يتبادلا بعض الحكايات، وفي هذا السياق يقول: "لما حان دوري حكيت لها بكل أمانة وأنا مضطجع أعد وأحصى نجوم السماء، أمام باب الضريح الذي كانت هي بداخله مع البواب (عاهدتها أن أضيف هذا إلى زوادة أسراري وأصرها صرا. أسرار دفينه وأحقاد متقيحة، ضاق بها صدي الطاعن في الهشاشة والضعف)" [٦٣].

وكما نعتبر العايدية "عائدة" من مقبرة "الوحش" إلى حياة "روائح مقاهي المكسيك"، عبر جسر التناص الذاتي، يمكننا اعتبار شخصية الخالدية أيضا من هذه الكائنات السردية. لقد قلنا في تحليل قصة "الموت الذي مرق بين نحر الفجر وضفة النهر" [٦٤] أن اسم "خلود" أطلقه السارد على الأنثى، من التوأمين، وأن اسم "خالد" قد أطلقه على الذكر. صحيح أن النص، على مستواه السطحي، لا يحمل التصريح بأن خلودا هي التي أنجبت خالدا ! ولكن، على مستوى البنية العميقة، يمكن القول بأن هذا الاشتقاق يشير إلى عملية الولادة، وأن الانحراف الدلالي، الناجم عن عملية التوليد التي تمتد من عمق النص إلى سطحه، يساوي الانحراف المعكوس الذي يقوم على انتفاء الولادة البيولوجية بين خالد وخلود !. [٦٥].

والآن، نقول بأن زوجة بوقال "الخالدية" يشار من خلال اسمها ودورها إلى نوع من النسبة من خلال حرف "الياء"، فهي إذن منسوبة إلى "خالد"، وأن هذه النسبة تقوم على رمزية أن رواية "روائح مقاهي المكسيك" مثلاً لن تكون قطيعة مع النصوص الماضية للكاتب ("رقصة زوربا" على الأقل)، فإذن هي منسوبة إليها. لقد رأينا بأن الرضيعين؛ "خالد" و"خلود" لم يموتا في تلك القصة، بل انتهيا إلى المجهول بعد أن غرقت أمهما في النهر. والآن، ها هي الخالدية (الرواية) تواصل (اشتقاقها) السردية (التناص الذاتي) من القصص السابقة (خالد)، وها هي تنفلت من زوجها بوقال بعد أن ضحت من أجله، أو ضحى

في النص ليس مجرد تعليق (على جدار الواقع)، بل هو موجه في إطار البرنامج السردى سعياً لتشعيب البنية الدلالية للنص. وقس على ذلك في شأن أسماء الشخصوس، التي وإن كان لها وجود حقيقي في الواقع، فإن إدراجها في النص السردى خاضع لنفس البرنامج. فما زالت هذه الآية "مائلة في ذاكرة" بوقال، مادامت تعبر عما في نفسه تجاه المحيط الساخط والمسخوط عنه.

إن قراءة هذه الرواية في ضوء استجلاء ما تقوم عليه من "التفاعل النصي الذاتي"، تعطينا فرصة لإدراك بأن شخصية العايدية تعود إلى حياة "مقاهي المكسيك" السردية لكي تقيم زواجا "عدائياً مع الشبية العاصية. وإن هذا الزواج من جنس الحياة السردية الباطنية لبوقال، وهي السيرة التي لا يعيشها تماماً كما هو مفروض في الواقع، يملأ أدواراً مجهرية في عالم القيم بغية إعادة تشكيلها السردية. ولكي نبسط هذه النقطة، لنذكر القارئ بأن المفروض في الزواج أن يكون إعلاناً للحب بين الرجل والمرأة.

لنأخذ بعض الأمثلة عن الطريقة التي يتعامل بها كل من العايدية والشبية العاصية مع بعضهما، ففي حديثه عن الشبية العاصية يقول السارد: "وأحزر أنه كلما مر من أمام العايدية كانت تكيل له في نفسها السباب" [٥٨]. وليس هذا فقط، بل كانت تفشي حتى أسرارها الخطيرة، وهو بدوره لم يقصر في التعبير عن كامل عدائه لزوجته العايدية، إذ يكفي أنه أقدم على اغتصاب ابنتها الخالدية ! "كما أسرت لي بسر خطير لا يخطر على بال عاقل: قالت لي أن عجوز النحس الشبية العاصية هو من اغتصب الخالدية وأفقدتها بكارتها في ليلة ليلاء لنقر في يوم أسود لا تنبج فيه كلاب" [٥٩]. وهكذا قام بتهجير ابنتها بعد اغتصابها، كما تقوم هي بإفشاء أسرارها، وأخيراً سوف تفرح لموته وتقوم بتزويج الخالدية لخدمها بوقال، وهو الزواج الذي لن يسجل إلا مزيداً من المتاعب.

"قبل أن يموت الشيباني، كانت العايدية قد حضرت مستلزمات الجنازة قبل الأوان. اقتنت الحنوط والكفن ودقت طبول الموت بوقت طويل. وكما لو أن الموت في كمشة يدها، بل وكأنها تستعجل موته على أحر من الحر" [٦٠]. وماذا يقول الشبية العاصية لبوقال عن زوجته العايدية وهو في السجن؟ لقد "حذرني من اصطحابها مخافة إصابتي بعدوى السل الذي استوطنها" [٦١]. وبهذا تكون العايدية قد بلغت رسالة العودة والعداء والعدوى معاً. هكذا

من أجلها، عبثاً!

لنعد قليلاً إلى الوراء؛ يبتعد البطل "بوقال" عن بحر "العيد"، ويقترب من بر "العائدية". وتعود هذه الأخيرة من مقبرة "زوربا" إلى "مقاهي المكسيك". وتخلد "الخالدية" في أبدية السرد المخاتل (الخيانة الزوجية)، بعد ذلك، لتواصل اختفاءاتها السردية وتجرب معها الفضول إلى حيث يتعين عليه أن يتحول إلى تشويق ذات رواية قادمة! بل إن شخصية الخالدية يمكن أن تتقمصها الروح الرمزية للرواية أو القصة ذاتها. ولكي نبين هذه المسألة أكثر، لنذكر بأن والدها (زوج العائدية السابق للشبية العاصية) كان اسمه "رحال".

غير أنه، ومع مرور الأيام، وميلاد ابننا رحال-والذي أصرت على أن تعطيه اسم والدها-بدأت الخالدية تشدد عليّ الخناق وتحد من مساحة عملي [٦٦]. وسوف نجد أن رحال (الجد) كان زوجاً ثرياً للعائدية؛ فلقد "حكّت لي أن ابنتها الخالدية، هي ابنة من زوج ثري سابق، تزوجت به في زمن بعيد" [٦٧]. إن للرحيل والرحلة حضوراً جوهرياً في هذه الرواية. وإن وضع الكلمات المشيرة إليهما تحت المجهر يسمح لنا باستجلاء مجموعة من خفايا النص. إن رحال (الجد) ليس سوى "الثراء" المقابل لـ "البؤس" الذي يتشخص في رحال (الحفيد). إنه تضاد فرعي ينحدر من علاقة التضاد الأصيل القائم بين السارد عبده والبطل بوقال. ثم لاحظ أنه، كما تصور بوقال الله تعالى "في مكان بعيد"، كذلك يبدو أن رمز الثراء هذا المدعو رحال تزوجت به العائدية "في زمن بعيد"! (بعد الرحمة = بعد الثراء). والآن، لنحاول إعادة التمثيل اللغوي لهذه العلاقة، ونقول على سبيل التوضيح:

"رحال العائدية"، أو "عائدية رحال". فكما تُعتبر (تُعرّب) الـ "رحلة" مضافاً إلى "العودة" بإظهار، تتم إضافة "رحال" إلى "العائدية" بإضمار، وعلى النحو التالي: "زوج العائدية"! لقد اضطر بوقال، كما رأينا سالفاً، إلى "الرحيل" من بيت والده. ووجدنا أن السبب المباشر لهذا الرحيل يتمثل في "العيد" بالذات. فبسبب الـ "ع ي د" كان على بوقال أن يـ "و د ع" مسقط رأسه. وهكذا تحول الـ "عيد" إلى "و د ع"، وتحول وداع بوقال إلى عودة السارد من سفره، بعد أن تحولت الأفراح إلى أقراح بالنسبة لبوقال.

بيد أن "رحيل" بوقال هو الزوج الباطني لـ "رحلة" السارد. وها نحن أمام "رحلة العودة" كمقابل ظاهري لـ "رحيل

العيد"! لنغوص قليلاً في بنية السيكولوجيا السردية لعلاقة هؤلاء الشخصيات بأحداث الرواية. إذا بدا لنا "رحيل العيد" على هيئة إضافة (تركيباً) في الظاهر، فيمكن أن يكون مجروراً (تفكيكاً) في الباطن. أو، بعبارة أخرى، يمكن أن يكون رحيلاً ذا حدين؛ فهو "رحيل العيد"، أي أن "العيد" ودع طبيعته التي تتمثل في الشعور بالفرح، و رحل بالبطل بوقال إلى الشعور بالفرح. وهذا رحيل باطني من موقف إلى موقف آخر. وهو أيضاً "رحيل [من] العيد"، وهنا تحيل كلمة الرحيل على البطل، أي رحيل فيزيائي من مكان إلى مكان آخر. وعلى غرار المركب الإضافي "رحال العائدية"، يمكن اعتبار السارد "رحال العودة"!.

وذلك من خلال الجمع بين دوره داخل القطار ومنطوقه "رحلة العودة الطويلة...". وهنا نجد أنفسنا أمام التقارب الصوتي الواضح بين "رحال العائدية" و "رحال العودة" على مستوى العمق الدلالي. وكما افترضنا وجود علاقة رمزية بين العيد والعائدية، نفترض أن هناك علاقة موازية بين شخصية "رحال" و "السارد" (راكب القطار). وفي الواقع، قد لا يخلو "اقتناء" الرواية في المحطة من التمثيل اللاشعوري لـ "الزواج" (= اقتناء المرأة). ومن أجل التعمق في هذا الموضوع، أحيل القارئ على دراسة لي بعنوان "بين الجنس الأدبي والجنس الأدبي" [٦٨]. ولي دراسة أخرى بعنوان "سيمائية السارد المفارق" [٦٩] يمكن أن تساعد كثيراً على فهم النظرية التي أستخدمتها في مقاربة النص السردية على هذا النحو. لقد تحدثت سابقاً عن علاقة "المخاتلة السردية" بـ "الخيانة الزوجية" [٧٠]. وبناءً على ذلك، فإن "القراءة السردية" التي قام بها السارد عبده في القطار، تقوم على تمثيل لاشعوري لزواج العائدية برحال، وإنجاب الخالدية! وبناءً على ذلك، فإننا أمام تمثيل مجهري آخر بين الرحالين؛ الجد والحفيد. وهو تمثيل (تناسخ نصي) أيضاً لعلاقة السارد بالبطل بوقال، إذ نعتبر السارد هو الجد السردية للبطل بوقال، لأنه هو الذي يقرأ علينا (يسرد) الرواية التي تحمل عنوان "أنا والشبية العاصية؟..." (كلا، بل "لَمْ لَمْ تنتظريني يا أمي؟"!) التي نعتبرها (بناءً على نفس المنهجية) بمثابة الأم السردية (المباشرة) لبوقال، مع العلم أن هناك رواية له غير مباشرة (= الجدة السردية؟) أيضاً تتمثل فيما يحمل عنوان "روائح مقاهي المكسيك"!.

إذا كان السارد عبده يقرأ (يسرد) لنا سيرة بوقال، فإن هذا الأخير يسرد علينا سيرة الشبية العاصية. وبالتالي،

الرمزي للسيد المكي بويدي في هذا النص ! فهو يمكن اعتباره نقيضا لسيف الدين الحلاق/الحجام. قبل أن نعرض نماذج من سلوك المكي الخياط، نشير إلى أن سيف الدين الحجام قطعة من الجحيم بالنسبة لبوقال، نظرا للدور الذي لعبه أولا كحجام في فجر طفولة لبوقال، وبالضبط أثناء عملية ختانه. وسواء كان قاطع قلفته سيف الدين ذاته أو حجام آخر أصبح في زمن كان، فإن التشير الذي يتحدث به بوقال عن الحجام في هذا النص واحد يتجسد كله في شخصية سيف الدين.

يعلن بوقال عن موقفه تجاه الحجام عموماً حيث يقول: "لن أنسى، ماحييت، هذا الشرير الأول" [٧٤]. و يوم الختان الأسود "ألقوني أرضاً، كنتني على إثرها والذي وقدمني، في جو من الانتقام العدواني، طازجا، أبول في سروالي من الهلع، إلى الحجام، الذي كان ساعتها مدججا بكل عدة وعتاد الفتك والتدمير. يشهر في وجهي، مقصا عملاقا لجز الصوف..." [٧٥]. لكان سيف الدين هذا يجب أن يبدو أطول من كل سكاكين الدنيا. "ولولا الألفاظ الإلهية لكان قد استأصله من جذوره، وبقيت سلعة بائرة، كاسدة، في سوق المخانيث" [٧٦]. يبدو أن "عادة" الختان هذه ليست إلا ستاراً تخفني وراءه غريزة التدمير الذي يتجلى في عملية الإخفاء.

إن هذا الختان أقرب إلى مشروع تخنيث. لكان سيف الدين (الذي يحمل مشعل الحجام العدواني) لا يقوم بعمله كحجام عادي ذي نية صادقة في تقديم مساعدة لهذا الجنس البشري، بل يحركه شيء آخر؛ إنه، في الواقع، يحاول أن يهلك الحرث والنسل معا. يحاول أن يستعجل الانقراض البشري عن طريق استئصال العضو التناسلي.

ربما لأنه سيف الدين المسلط على رقبة الدنيا؛ السيف الذي تم استلاله من عالم الغيب ليذبح عالم الشهادة في أقرب فرصة ممكنة. ذلكم هو الحجام في هذه الرواية الذي له "عينان يتطاير منهما شرر الحقد، حسبه يومها سيقتلني. ارتمى علي مهددا متوعدا وأنا أصرخ ملاً حنجرتي" [٧٧]. وبالإضافة إلى مهنة الحجام والحلاقة، فإن لسيف الدين مهنة أخرى تتلخص في الفضح والنميمة وتعقب أعراض الناس وتفاصيل أسرارهم، حيث "بدأ يسرد على مسامعي- دون أن أطلب منه ذلك- قصة غريبة. قال إن الشيبه العاصية له قصة فظيعة مع ربييته" [٧٨]، فهو تارة يفضح الشيبه العاصية وتارة يفضح العايدية، حيث يقص حكاية اقترافاتها لبوقال، فقد "أضاف الحلاق، وهو يبصق لعابه

فإذا كانت رواية "أنا والشيبه العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟" متضمنة داخل رواية "روائح مقاهي المكسيك"، فإن رواية (مذكرة) الشيبه العاصية متضمنة داخل رواية "أنا والشيبه العاصية؟...". لقد جعلنا، في هذه الدراسة، "الذاكرة" واحدة من الأسس التي يقوم عليها النص ليأخذ وجهته نحو الثالوث الدلالي. والآن سنضيف أن بوقال، كما رفض عودة أمه، يجب أن يرفض الذكريات الماضية التي باتت تسبب له الحزن أيضاً، وبالتالي؛ يجب أن يدخل في نوع من الصراع مع "الذاكرة" نفسها. تأمل قوله: "كم تمنيت أن تسيح الذكريات وألا يعلق كل ذلك بذاكرتي. كم هي عنيدة ذاكرتي، تأبى أن تنسى" [٧٩].

هذا مثال على موقفه تجاه الذاكرة والذكريات، التي يحاول التغلب عليها "ولكنها تأتي، رغم أنفي، مزدحمة توقظ نار الأسى بدواخلي" [٧٢]. إذا كان الأمر كما نرى، فإن "القراءة" سوف تنخرط في هذا الثالوث من باب مقاومة الذاكرة نفسها ! لنذكر كلام السارد في بداية النص حيث يقول: "هكذا تصفحت الكتاب، وتأبطته بعشق ليكون أنيسي وعكاز رحلة العودة الطويلة" [٧٣]. إذا كان هذا المقطع مثلاً يتضمن إشارة إلى "عشق القراءة"، فإن هذه "العودة" تظهر لنا في بعدها الزمني والمكاني معاً؛ إنها عودة عبر المكان من وجهة نظر السارد (المسافر) داخل القطار (= البعد الأفقي للنص). ولكنها عودة عبر الزمان أيضاً من وجهة نظر القارئ (الدارس) لـ حضور الخيال (= البعد العمودي). عودة من الماضي، من الذاكرة.

إن التمزق الأخلاقي، الذي نتحدث عنه الرواية، أدى إلى تمزيق اجتماعي مبین. فعلى سبيل المثال؛ كما نجد بوقال ربيباً لدادا زهوة وأمّه الباطلة بعد اختفاء والدته الحقيقية، كذلك نجد رحال (الحفيد) الذي كان من المفروض أن يكون ابنه مع زوجته الخالدية، اتضح بأنه من صلب المدعو الشايبي الذي اختفت معه، كما اختفت من حياة زوجها عسو وظهرت في حياة بوقال. وهذه الخالدية نفسها كانت ربيبة للشيبه العاصية الذي اغتصبها وقام بتهجيرها فيما بعد، لأن العايدية أنجبتها من السيد رحال (الجدة) الذي رحل مبكراً عن الحياة والنص معاً. وكذلك المامونية ابنة الشيبه غير الشرعية التي كانت تعمل عند شخص يدعى الزيزوار، كانت، بشكل أو بآخر، ربيبة للعايدية، وهلم تمزيقاً وتطليقاً وتربيّاً وترميلاً.

إذا كان الأمر يتعلق فعلاً بتمزق أخلاقي وتمزيق اجتماعي، فإن مجتمعا كهذا يحتاج إلى "خياط". وهذا هو الدور

حياته من قلع الأضراس والأسنان بلا شفقة ولا رحمة، لأنه كان يعتاش على ألم الآخرين" [٨٧]. حين عادت والدته بوقال من الخليج، "حاولت جاهدة، هي والخياط بويديّة، بتوسلاتهما، أن أغفرلها" [٨٨]. هنا يظهر جليا الدور الرمزي للخياط. وهكذا يتضح لنا بأن هؤلاء الأشخاص لا يحملون أسماء بريئة في النص، بل إن لها انخراطا دلاليا منسجما مع أدوارهم، وإن كان لهم وجود حقيقي في الواقع، فإن إدراجهم في النص خاضع للغة السرد الفنية، وأن هذا يعني أنها تحمل دلالات متعددة. فإذا كان سيف الدين الحلاق من أبرز الشخصيات التمزيقية، فإن المكي بويديّة من أبرز الخياطين الأخلاقيين والاجتماعيين، وأن هذه الخياطة تقابل ذاك التمزيق في عمق النص، أي أننا أمام صراع بين التمزيق والترتيق.

الهوامش :

- [١] عبد الواحد كفيخ: روائع مقاهي المكسيك، رواية، مطبعة سليكي أخوين- طنجة/المغرب. الطبعة الأولى ٢٠١٤.
- [٢] د. محمد عبد الرضا شياخ: الخلفية الإسبانية والشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى ٢٠١٣، ص ٥٣. وانظر؛ عبد الواحد لؤلؤة: التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، س. ٧، ع. ٨٢-٨٣/١٩٩١، ص ١٥.
- [٣] روائع مقاهي المكسيك، ص ١٤٨.
- [٤] المرجع السابق، ص ١٤٨.
- [٥] المرجع السابق ٩.
- [٦] المرجع السابق، ص ٧.
- [٧] المرجع السابق، ص ٦٨.
- [٨] المرجع السابق، ص ١٦.
- [٩] المرجع السابق، ص ١٦.
- [١٠] المرجع السابق، ص ١٦.
- [١١] المرجع السابق، ص ١٦.
- [١٢] المرجع السابق، ص ١٦.
- [١٣] المرجع السابق، ص ٩.
- [١٤] عبد الواحد كفيخ: رقصة زوربا، مجموعة قصصية، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠، منشورات وزارة الثقافة.
- [١٥] روائع مقاهي المكسيك، ص ٦٩.
- [١٦] المرجع السابق، ص ٩.
- [١٧] المرجع السابق، ص ٥.
- [١٨] المرجع السابق، ص ١٨-١٩.
- [١٩] المرجع السابق، ص ١٨.
- [٢٠] المرجع السابق، ص ١٨.
- [٢١] المرجع السابق، ص ١٨.
- [٢٢] المرجع السابق، ص ١٨.
- [٢٣] المرجع السابق، ص ١٩.

على المرأة ويمسحها بقطعة من جريدة قديمة، بأن العايدية على حد علمه، كانت تنتقي من الشبان-البدويين منهم خاصة-أشدهم قوة، وأصلبهم عودا وعدة وعتادا" [٧٩]. ويواصل نبشه في أسرارها، إذ "لم يقف تأفف الحلاق عند هذا الحد، بل أضاف أنها تسببت في إفساد قبيلة من الشباب، في عمر أحفادها، اعتادت أن توزع عليهم ثروتها مقابل سويغات اللذة" [٨٠]. وحين يجتمع هذا الجمع حول الشبية العاصية بمناسبة وفاته، لا يكف سيف الدين الحلاق عن تسديد الضربات الكلامية الموجعة أحيانا، ولكن، في المقابل، نجد المكي الخياط يحاول إعادته إلى رشده.

"عندها حول الحلاق مجرى الحديث متسائلا عن سر غياب العايدية، فتحنح الخياط بويديّة مرة أخرى مومنا إليه بعدم الخوض فيما لا يعنيه." [٨١]. لاحظ سلوك سيف الدين الحلاق، ولاحظ سلوك الخياط في المقابل، وسيتبين لك أن الحلاق يقود مشروع التمزيق الاجتماعي (قطع الأوردة الاجتماعية ومص الدماء)، وأن الخياط يقود مشروع الخياطة الاجتماعية (رتق وتضميد الجراح) من جهة أخرى. "وبعد صمت قصير، عاد الحلاق للانفجار ثانية مرددا: العايدية تلك الداهية هي التي بعثت به إلى السجن، وهي التي أسرت به للبوليس السنة الفارطة، وكشفت لهم الكثير مما يستره الشبية عنا وحتى عن نفسه" [٨٢]. وفي المقابل "نهره الخياط معارضا: لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسدد العايدية مثل هذه الضربات الغادرة في ظهر زوجها" [٨٣].

حين تحدث بوقال عن احتضار الشبية العاصية، قال: "طلب مني-متلعثما وكأنني به يجر أشنات كلماته من جوفه جرا- أن أستر عرض فتاة، لا إقامة لها ولا عنوان، وتدعى المامونية" [٨٤]. وكما سبقت بنا الإشارة إلى ذلك، أن هذه الفتاة هي ابنة غير شرعية للشبية. حين قال هذا الأخير ما قال، "جرني الحلاق إليه بمنتهى الهدوء، وهمس في أذني قائلا: لا تتشغل بأمره ولا تهتم بما قال لك، إنه يهذي" [٨٥]. هنا يبدو الحلاق كالشيطان، يوسوس في أذن بوقال. فما هو إلا سيف من سيوف الشر المسلولة، ولذلك بالضبط يحمل اسم "سيف الدين" في هذا النص، فما أكثر الشرور التي يتم ارتكابها باسم الدين "والحلاق يهم بالاندفاع ليحشر أنفه في حديث ديني، لا يعرف فصله ولا مفصله. ينهره الخياط بعصبية ويخرس لسانه" [٨٦].

والخلاصة أن "سيف الدين الحلاق، أو بالأحرى الحجام، رجل شرس، يغلب عليه طابع العنف الذي استمدته طيلة

- [٢٤] المرجع السابق، ص ١٩.
- [٢٥] المرجع السابق، ص ٢٠.
- [٢٦] شمس الدين الكيلاني: من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي، الطبعة الأولى ١٩٩٨ دار الكنوز الأدبية، بيروت-لبنان، ص ١٦.
- [٢٧] روائع مقاهي المكسيك، ص ٥٩.
- [٢٨] المرجع السابق، ص ٦٠.
- [٢٩] المرجع السابق، ص ٣٧.
- [٣٠] المرجع السابق، ص ٣٧.
- [٣١] المرجع السابق، ص ٣٧.
- [٣٢] المرجع السابق، ص ٣٧.
- [٣٣] المرجع السابق، ص ٣٨.
- [٣٤] المرجع السابق، ص ٧٥-٧٦.
- [٣٥] المرجع السابق، ص ١٣٥.
- [٣٦] المرجع السابق، ص ١٣٥.
- [٣٧] المرجع السابق، ص ١٢٤-١٢٥.
- [٣٨] المرجع السابق، ص ١٠٤.
- [٣٩] المرجع السابق، ص ١٤٢.
- [٤٠] المرجع السابق، ص ١٠.
- [٤١] المرجع السابق، ص ١٣٥.
- [٤٢] المرجع السابق، ص ١٤٢.
- [٤٣] المرجع السابق، ص ٢٠.
- [٤٤] المرجع السابق، ص ١٤٥.
- [٤٥] المرجع السابق، ص ١٤٦.
- [٤٦] المرجع السابق، ص ٧٠.
- [٤٧] المرجع السابق، ص ٤٨.
- [٤٨] عبد الواحد كفيح: رقصة زوربا، ص ٢٠.
- [٤٩] سعيد بودبوز: تناسخ النص، مخطوط مازال غير مطبوع، وهو موجود عند المؤلف.
- [٥٠] سعيد بودبوز: المرجع السابق.
- [٥١] روائع مقاهي المكسيك، ص ٤٧-٤٨.
- [٥٢] رقصة زوربا، ص ٢٠.
- [٥٣] روائع مقاهي المكسيك، ص ٦٣.
- [٥٤] "وقد كتب عن ذلك الدكتور محمد عبد الرضا شياح" بين بعض نصوص البياتي: فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي: دراسة في التناسخ، م.س، ص: ١٩٧. انظر كتابه "الخلفية الإسبانية والشعر العربي المعاصر" ص ٦٧.
- [٥٥] روائع مقاهي المكسيك، ص ٧٥.
- [٥٦] المرجع السابق، ص ٤٩.
- [٥٧] المرجع السابق، ص ٥٠.
- [٥٨] المرجع السابق، ص ٤١.
- [٥٩] المرجع السابق، ص ٧٧.
- [٦٠] المرجع السابق، ص ١٢١.
- [٦١] المرجع السابق، ص ١١٦.
- [٦٢] المرجع السابق، ص ٨٠.
- [٦٣] المرجع السابق، ص ٧٧.
- [٦٤] رقصة زوربا، ص ٣٢.
- [٦٥] سعيد بودبوز: المرجع السابق.
- [٦٦] المرجع السابق، ص ١٣٠.
- [٦٧] المرجع السابق، ص ٧٧.
- [٦٨] سعيد بودبوز: بين الجنس الأدبي والجنس الأدبي، دراسة نقدية منشورة على الأنترنت.
- [٦٩] سعيد بودبوز: سيميائية السارد المفارق، دراسة نقدية حول قصة "عنتره يحرص الطواحين الهوائية" التي تتضمنها مجموعة "رقصة زوربا" للفاصل عبد الواحد كفيح، ستنتشر قريباً في مجلة "الرؤى" الليبية.
- [٧٠] المرجع السابق.
- [٧١] روائع مقاهي المكسيك، ص ١٣.
- [٧٢] المرجع السابق، ص ١٣.
- [٧٣] المرجع السابق، ص ٩.
- [٧٤] المرجع السابق، ص ١٢.
- [٧٥] المرجع السابق، ص ١١.
- [٧٦] المرجع السابق، ص ١١.
- [٧٧] المرجع السابق، ص ١١.
- [٧٨] المرجع السابق، ص ١١٣.
- [٧٩] المرجع السابق، ص ١١٦.
- [٨٠] المرجع السابق، ص ١١٥.
- [٨١] المرجع السابق، ص ١١٥.
- [٨٢] المرجع السابق، ص ١٢٠.
- [٨٣] المرجع السابق، ص ١٢١.
- [٨٤] المرجع السابق، ص ١١٩.
- [٨٥] المرجع السابق، ص ١١٩.
- [٨٦] المرجع السابق، ص ١١٩.
- [٨٧] المرجع السابق، ص ١١٢.
- [٨٨] المرجع السابق، ص ١٤٠.

إشكالية الأنا والآخر- نماذج روائية عربية-

محمد سيف الإسلام بوفلاقة
الجزائر

«إشكالية الأنا والآخر- نماذج روائية عربية» كتاب صادر خلال شهر مارس ٢٠١٣م عن سلسلة عالم المعرفة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، للناقذة الدكتورة ماجدة حمود، وهو عبارة عن دراسة لإشكالية الأنا والآخر، حيث تستعرض المؤلفة بين طياته صوت «الأنا» في مواجهة صوت «الآخر» من خلال ثمانية نماذج روائية عربية صدرت في العقد الأول من الألفية الثالثة (٢٠٠١-٢٠٠٩م)، باستثناء رواية «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف التي صدرت سنة: ١٩٩٩م.

وتسعى إلى الإجابة على جملة من الإشكاليات والأسئلة، من بينها: هل لجأت الرواية العربية إلى بناء جسور التفاهم بين «الأنا» و«الآخر»؟ وكيف؟ وما مدى حضور لغة العنف في تجسيد إشكالية «الأنا» و«الآخر»؟ وما مدى تأثير الرؤية المتعددة في رسم شخصية روائية تجسد «الأنا» أو «الآخر» وانعكاس ذلك على حيويتها؟ وهل استطاعت الرواية بفضل هذه الرؤية تسليط الضوء على علاقة «الأنا» بالآخر بطريقة موضوعية؟ توضح المؤلفة أن من أهم إنجازات دراستها توسيع مفهوم «الآخر» في الرواية العربية، حيث لم يعد يقتصر على الغربي فحسب، بل لفتت النظر إلى «الآخر» الذي تعاشره الأنا العربية، ولاسيما الإفريقي والآسيوي، والذي يشكل جزءاً أساسياً من النسيج الاجتماعي العربي، إضافة إلى استفادتها من تقنية تعدد الأصوات، ونظرية التلقي في تتبع إشكالية «الأنا» و«الآخر».

الأنا والآخر في رواية بعيداً إلى هنا

في الفصل الأول من الكتاب نقرأ عن «الأنا والآخر في رواية إسماعيل فهد إسماعيل (بعيداً إلى هنا)»، حيث ذكرت الدكتورة ماجدة حمود في مستهل هذا الفصل أن الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل يعتبر من أوائل الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يسلطوا الضوء على صورة الآخر الآسيوي، وقد بدا انطلاقاً من عنوان روايته «بعيداً إلى هنا» متعاطفاً مع الآخر الذي يعيش مهمشاً في بلادنا العربية، ورأت أن الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل استطاع أن يُطلع المتلقي على عوالم مسكوت عنها في المجتمع العربي، فقد قام بتعرية عادات سيئة فيه يمارسها بعض العرب ضد الآخر الآسيوي، كما حرص على عدم تشويه صورة «الأنا» وعزز صورة «الآخر» الإيجابية.

الروائية أهداف سوف استطاعت أن تجعل روايتها رسالة حب تتوجه بها إلى المتلقي الغربي والعربي معاً، من أجل الإسهام في تعزيز جسور التفاهم بينهما، وقد بدت رسالتها بعيدة عن التجريد وقريبة من الحياة المعيشة، كما اتسمت العلاقة مع الآخر بأنها لم تتخذ طابعاً مأساوياً، ولم ترتفع فيها حدة المواجهة الحضارية.

الأنثى الإفريقية والآخر في رواية حجل من شوك

في الفصل الثالث من الكتاب درست الدكتورة ماجدة حمود «الأنثى» الإفريقية، و«الآخر» في رواية «حجل من شوك» للروائية بثينة خضر مكي، فقد تجسد قلق الانتماء في هذه الرواية التي تبرز أعماق الإنسان السوداني الذي يرى بلاده تارة ذات وجه عربي، وتارة ذات وجه إفريقي، وقد اتضحت ملامح هذه الأزمة منذ العنوان الذي يجمع بين النقيضين (الفرح والألم)، وأدى قلق الانتماء إلى قلق في رؤية فضاء الوطن.

ومن بين القضايا التي ركزت عليها الروائية بثينة خضر مكي قضية التواصل بين «الأنثى» السودانية والآخر العربي

ووفق منظور المؤلفة فأهم رسالة قدمتها رواية إسماعيل فهد إسماعيل هي تعريف المتلقي بأعماق الآخر الآسيوي، وكشف مكونات وجدانه، والتركيز على القواسم المشتركة التي تؤكد أنه نظير لنا في الإنسانية، وذلك بغرض محو الأفكار الاستعلائية.

وبالنسبة إلى اللغة التي وظفها الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، فقد أكدت الدكتورة ماجدة حمود على أنه استطاع أن يسلط الضوء على معاناة الآخر الآسيوي عبر لغة حساسة تتشع بالتعاطف الإنساني، فقد جسد صورة الآخر الهامشي «عبر لغة تتغلغل في أعماقه، لتفصح عن صراعاته النفسية، أي عن بعده الإنساني، فقدمه عبر سياق اجتماعي يقهر أحلامه، ويلغي وجوده وإنسانيته. وبذلك يفصح «الأنثى» في تجاوزاتها واستعلائها على الآخر، ويعزز اللغة الدرامية في الرواية، فيكسب احترام المتلقي في إبداع لا يفصل الجمال عن القيم النبيلة» (ص: ٥٠).

جسور التفاهم في رواية خارطة حب

في الفصل الثاني درست المؤلفة رواية «خارطة حب» لأهداف سوف، ووصفتها بالرواية التي بنت جسوراً بين الأنثى والآخر، وأشارت في مقدمة هذا الفصل إلى أن الكاتبة المصرية أهداف سوف تعيش بعيداً عن وطنها في إنجلترا، وتحمل همومه في شغاف إبداعها، وأبرز هذه الهموم علاقة الأنثى بالآخر، ولذلك كتبت «خارطة حب» باللغة الإنجليزية، لعلها تنشئ حواراً بين الذات العربية والآخر الغربي، فقد عمدت إلى رصد علاقة الشرق بالغرب بكل مظاهرها المشرقة والمظلمة، وتميزت بتاريخها عبر الإبداع الروائي لبداية الاحتكاك بالآخر (المستعمر والصديق)، وهي بذلك تربط الماضي بالحاضر عبر لعبة فنية.

وقد بدت مشغولة بإشكالية الحوار مع الآخر، ولهذا فقد سعت إلى بث روح المصادقية عبر استخدام الوثيقة التاريخية في روايتها، وتميزت بعدم قولبة الآخر في قالب نمطي واحد، وحاولت التمييز بين الانجليز، فهناك من يتبنى السياسة الاستعمارية، وهناك من يرفض وحشية المستعمر، كما قدمت الكاتبة أهداف سوف رؤية موضوعية للذات والآخر، وجعلت روايتها رداً فنياً على ادعاءات تشوه صورة الذات المسلمة، وحاولت تقديم صورة عن الثقافة المتسامحة مع الآخر من خلال سرد الحياة اليومية للإنسان المسلم.

وفي ختام هذا الفصل أكدت الدكتورة ماجدة حمود على أن

علم المعرفة



398
مارس
2013

إشكالية الأنثى والآخر

(نماذج روائية عربية)

تأليف: د. ماجدة حمود

سلسلة كتب ثقافة علوم معارف العلوم الإنسانية والاجتماعية - العدد

تحت عنوان «سؤال الهوية في مرآة الآخر لدى عبد الرحمن منيف في ثلاثية (أرض السواد)» استعرضت المؤلفة جملة من القضايا التي تتصل بسؤال «الأنا» وتجليات «الآخر» في ثلاثية عبد الرحمن منيف، وذكرت في مستهل هذا الفصل أن العمل الروائي الذي قدمه منيف في ثلاثيته هو محاولة لفهم إشكالية «الأنا» في علاقتها مع ذاتها، ومع الآخر، فقد هرب عبد الرحمن منيف من أجل تجسيد هذه الإشكالية إلى بدايات القرن التاسع عشر (١٨١٧-١٨٣١م)، وقام بفضح تمرکز «الآخر» الغربي حول ذاته.

ولاحظت المؤلفة أن «الآخر» في رواية عبد الرحمن منيف أحاط نفسه بهالة العظمة، وبدا منطقاً من دواع نرجسية تعمي عن رؤية الذات الأخرى على حقيقتها الإنسانية، وهذا ما جعل ممثلاً الفكر الاستعماري الذي تجسد في شخصية القنصل الإنجليزي ريتش لا يرى الذات العراقية إلا في هيئة تابع أو عبد، ورسم صورة الشرقيين وفق خطوط مسبقة، تتناسب مع أوهامه عنهم، التي تتجلى في الجهل والجمود، وهي صورة مشوهة رسمها الآخر للذات العربية.

إشكالية لقاء الأنا والآخر اليهودي

في الفصل السادس ركزت المؤلفة على إشكالية لقاء الأنا والآخر اليهودي في رواية «اليهودي الحالي» لعللي المقري، وقد لفت انتباه المؤلفة في هذه الرواية أنها تتيح لنا معايشة علاقة إنسانية مدهشة بين «الأنا» المسلمة التي جسدها «فاطمة» و«الآخر» الذي تجلى في شخصية اليهودي «سالم»، والقاسم المشترك بينهما هو الفضاء المكاني الموحد اليمن.

وقد فضل علي المقري الابتعاد عن عصرنا الحاضر، واختار منتصف القرن السابع عشر فضاءً زمنياً لأحداث روايته، وتعتمد إبعاد فضائه عن التوتر التاريخي والعداوة بين «الأنا» العربية و«الآخر» الصهيوني، وابتعد عن مختلف العوامل التي تسهم في تشويه الصورة وتدمير العلاقات الإنسانية، واستطاع أن يؤسس للمرجعية التاريخية بكل نبضها الواقعي، فيلمس المتلقي تنوعاً في المشاعر والأفكار.

الأنا في مرآة الفرنسي

كرست المؤلفة الفصل السابع من الكتاب لدراسة «الأنا» في مرآة الفرنسي إثر الحرب الأهلية اللبنانية في رواية غادة السمان (سهرة تنكزية للموتى)، وعالجت فيه جملة من الموضوعات المهمة، وأشارت في بداية الفصل إلى أن

منذ القدم، وأكدت على أن تبادل المصالح بين العرب والسودانيين شاع منذ زمن بعيد.

وصفت المؤلفة الرواية بأنها تسيطر عليها إشكالية «الأنا» علاقة «الأنا» الإفريقية بالآخر العربي، أما إشكالية «الأنا» بالآخر الغربي فقد خفتت، وحينما طرحت لم يكن السوداني طرفاً فيها، بل اكتفى بدور الملاحظ. ومن بين الملاحظات التي قدمتها هي أن الكاتبة بثينة خضر مكي تتميز بقدرتها على تقديم إشكالية «الأنا» والآخر عبر الغوص عميقاً في أدغال الذات، وهذا ما جعل المتلقي يعايش تنوع الهوية بين العربية والإفريقية في أعماق الشخصية السودانية، ومما أضفى حيوية على تقديم هذه الإشكالية تنوع اللغة الروائية التي جمعت بين السخرية والتراث والشعرية واليومية، وبذلك فقد اكتسبت نبرة خاصة.

الأنا والآخر الصهيوني في رواية ربيع حار

في الفصل الرابع سلطت المؤلفة الضوء على «الأنا» و«الآخر» الصهيوني في رواية «ربيع حار» لسحر خليفة، التي قدمت الآخر الصهيوني بصفته إنساناً، ولم تبرزه في قالب نمطي، وتعمدت انتقاء شخصيتين «عربية ويهودية» تقتربان من براءة الطفولة.

ووفق وصف المؤلفة فرواية سحر خليفة «أفسحت المجال لصوت الطفل (أحمد) الذي يخطو نحو المراهقة، كي يصور الآخر اليهودي (ميرا) عبر مشاعر إيجابية، تحاول أن تتأى عن العداوة، وقد تعمدت الكاتبة أن تجعل هذه المشاعر تتجاوز السياق الواقعي البائس الذي يحيط بالشخصيات، لكن هذا السياق لن يستطيع أن يعيش معزولاً عن السياق التاريخي الملطخ بالعدوان الصهيوني، مما يقهر الإنسان العربي، ويمنع تطور مشاعره الإيجابية تجاه الآخر المستوطن، إذ ينتزع من عالم الجمال (الشعر والموسيقى والرسم) إلى عالم الحقد، فينتزع بالتالي من الحياة، ليقذف به في وجه الموت» (ص: ١٠٤).

تناولت المؤلفة موضوع «المقارنة بين الأنا والآخر»، وذكرت في هذا الصدد أن الروائية سحر خليفة استطاعت أن تنقل المتلقي إلى سياق اجتماعي متنوع، فيطلع على أساليب عيش العرب والصهاينة، فتظهر له الظروف المعيشية القاسية والمهينة التي يعاينها العرب، والظروف الجيدة التي يعيشها الصهاينة، فالمقارنة تشعر بحدة الفارق الطبقي.

سؤال الهوية في مرآة الآخر لدى عبد الرحمن منيف

الأعرج منبهر بالآخر الفرنسي، ويحتفل به على حساب الذات. وتساءلت عدة تساؤلات فكرية بشأن مضامين الرواية من بينها: هل يحق للروائي تجاهل كل ما يشكل خصوصية الشخصية؟ هل يحق له انتزاعها من سياقها التاريخي والثقافي كي يرسمها وفق صورة تسعى إلى إرضاء رغباته فيخضعها لأفكاره وزمنه؟

هل يحق للروائي تجميل صورة الآخر المستعمر الفرنسي، الذي رفض الاعتذار عن جرائمه؟ هل يحق له أن يركز الضوء على جانبه الإنساني، حتى إنه يكاد يغفل جانبه العدواني؟ ألا يعني ذلك افتقاد الرؤية المتعددة في تقديم الشخصية العربية والفرنسية؟

ومن بين الملاحظات الهامة التي قدمتها في مقاربتها لهذه الرواية أن صورة الراهب الذي يمثل «الآخر الفرنسي» في الرواية كانت أكثر اتقاناً من الصورة التي شكل بها الأمير عبد القادر الذي يجسد «الأنا»، وما يدل على اضطراب المؤلف في رسمها هو التناقض في بنية لغتها، وخاصة أثناء الحوار مع الآخر، فأحياناً يستخدم اللغة الفصيحة، وتارة يستخدم اللهجة العامية، إضافة إلى أن الرواية تفتقد إلى اللغة الحميمة التي يستطيع بها الأمير الإفصاح عن أعماقه، مما يؤدي إلى فقدان الحرارة الإنسانية.

معايشة الكاتبة لفضاءين ينتميان إلى عالمين مختلفين (بيروت وباريس) مكنها من رصد إشكالية «الأنا» و«الآخر» في إبداعها، ولا سيما في رواية «سهرة تنكرية للموتى» التي برز فيها الآخر الفرنسي عبر شخصية (ماري روز) التي اهتمت الروائية بتفاصيل حياتها اليومية والثقافية، وحازت همومها وتجاربها على مساحة سردية مهمة، تكاد تعادل المساحة التي احتلتها هموم «الأنا» التي أسقطت فيها الكاتبة معاناتها على الشخصية اللبنانية.

وذكرت الدكتورة ماجدة حمود أن مما يسجل للكاتبة أنها أبعدت هذه المواجهة عن اللغة المتشنجة الحاقدة، وعن مظاهر النرجسية، وتمكنت من نقل الآخر الفرنسي إلى الفضاء العربي المتمثل في مدينة بيروت، كما حرصت على تقديم صورة موضوعية في رسمها لصورة الآخر، فبدت بعيدة عن إطلاق الصفات السلبية التي تختزل بها الآخر ومجتمعه، واستطاعت أن تنتقل الآخر إلى فضاء «الأنا».

إشكالية الأنا والآخر المستعمر

في الفصل الأخير من الكتاب تطرقت المؤلفة إلى «إشكالية الأنا والآخر المستعمر في رواية واسيني الأعرج (كتاب الأمير)»، ووصفت هذه الرواية بأنها تقدم «الأنا» عبر شخصية تاريخية هي الأمير عبد القادر الجزائري في لحظة مواجهة الآخر الذي يتجسد في المستعمر الفرنسي، وقد بدا لها أن الروائي واسيني





الرجوع إلى حدود الهيولانية الخالصة علي بدر مؤرخاً

محمد قاسم الياسري
العراق

في المقدمة الطويلة نوعاً ما التي كتبها "علي بدر" لكتابه "ماسنيون في بغداد" (١) حاول أن يضع مسوغات ضمنية تجيز له استعمال "الشخصية التاريخية" في مقابل "الحادثة التاريخية الفذة" استعمالاً غير نقدي، وقد أشاح بوجهه عما سينبثق عن هذا الإنحياز، وما الذي سيخلفه من ترسبات مرجعية لا يمكن التخلص من سماكتها بسهولة. ولم يلتفت أيضاً إلى الضوابط المعيارية التي حسمت ولاءه لموضوعه، ولا يسعنا توجيه أية "فلترة" لنواياه ولا لصياغاته الباترة وتمحيص ما يمكن تمحيصه من انفعالات لباحثية وانفلاتات يسببها الركون إلى الثقة الزائدة بالنفس إلا من خلال النقد الذي ينطوي عليه موضوعه أصلاً، وسوف لاندع مجالاً للتقييم إلا في ضوء مساهمته النقدية "هو" وقد طفت إلى السطح بعد رجّ بحيرة المسلمات المطمئنة لرهاناتها. ولنتأمل في هذه الحزمة من المسوغات: (تؤشر هذه الرسائل محاولات "ماسنيون" السياسية لهداية المثقفين العرب وإقناعهم بالفكرة الاستعمارية أو الكولونيالية. ص ٢٤). (إن هذه الرسائل ليست سياحات ثقافية أفيضت على شعوب وأمكنة جغرافية، بل هي فضاء ثقافي- سياسي تم بواسطتها بلورة مواقف وترميز معارف، واستجلاء فرع مهم من فروع الثقافة العربية ومماهاته مع موقف سياسي استبان في نهاية هذا الجزء- فهذا الكتاب يعده علي بدر الجزء الأول من مشروع كتاب كبير عن ماسنيون-). (كانت رغبة ماسنيون إنسانية أكثر مما هي عرقية، ولكن مصالح فرنسا كانت تطغى على كوزموبولييتيته، ومع ذلك نجد أن الرغبة في احتواء الاختلافات كانت تتم لديه داخل تناغم كوني، ولكن هذا التناغم سيكون بطبيعة الأمر، من معزف الأقوى، سيكون هذا التناغم محدداً بمن يملك الآلة والأداة لتكميم الآخر وإخراسه، وهذا ما حدث في ميلسون والقدس وكان ماسنيون شاهداً على ذلك الأمر بطبيعة الحال. ص ٥٢ وما يليها). (كان ماسنيون بحق مثقفاً منخرطاً في القضايا الكبرى في التاريخ، فعمل بصدق ونزاهة كبيرتين لبلوغ العدل الإنساني بعيداً عن الغطرسة العرقية والدينية وهي الخصيصة الأصلية لمثقفين كثيرين في عصره، بل شجب الاستعلاء العرقي لأنه نوع من التصعيد المثالي للعرق والذي يتصاعد ليشمل الجغرافيا، إذ تصبح الأماكن أمراً عقلياً وعاطفياً، وصورة استثنائية وندرجسية للذات، وتصبح الثقافة مناقضة تناقضاً مدمراً للمعرفة وللحياة أيضاً. ص ١٩ وما يليها).

فمن هو "لويس ماسنيون"؟

انه المستشرق الفرنسي المعروف والذي عاش في الفترة الممتدة بين عامي (١٨٨٣-١٩٦٢) والذي كلفه الجنرال الفرنسي "دوبيلي" في عام ١٩٠٧ بول واجب لصوصي: القيام بمهمة تنقيبية عن الآثار في جنوب بغداد، ثم في مهمة منفصلة على رأس بعثة أثرية تبحث عن قصر الاخضر جنوب كربلاء (وكان عمره آنذاك خمسة وعشرين عاماً) وهكذا ابهر ماسنيون من مرسيليا الى بيروت، وبعد ذلك دخل دمشق، ومن دمشق وصل إلى عاصمة بني العباس على رأس بعثة رسمية، وعاش متخفياً بملابس ضابط تركي، ومحماً من قبل العالمين محمود شكري الالوسي والقاضي علي نعمان الالوسي، اللذان كفلاه عندما القي القبض عليه بتهمة التجسس من قبل السلطات العثمانية، وتم انقاذه من سجن طويل محقق. وفي ١٥ / آذار / ١٩١٥ جرت تعبئته في الجيش الشرقي ضمن كتيبة مشاة ثم تجنيده في الزواوي الأول (جندي فرنسي بلباس أهل المغرب والجزائر) وألحق بحملة الدردنيل العسكرية، ثم عين ضابطاً مترجماً عن العربية ونائباً للرئيس في المكتب الثاني في القيادة العامة للفرقة السابعة عشر، ثم نقل بناء على طلبه إلى الجيش وعين برتبة ملازم في فرقة المشاة السادسة والخمسين في ١٦ / تشرين الاول / ١٩١٦ وقد حصل على تنويهين، وعلى وسام صربيا الذهبي تقديراً لشجاعته، ثم ألحق بوزارة الشؤون الخارجية بصفة ضابط مساعد في المفوضية الفرنسية العليا في سوريا وفلسطين وكيلية في الفترة الممتدة من ٢٧ / آذار / ١٩١٧ الى ٢٨ / نيسان / ١٩١٩، أي في الفترة التي عاد فيها الاهتمام العملي في المنطقة العربية- الاسلامية، بعد ان رقي الى رتبة نقيب ودعي للمساهمة في المهمة الفرنسية- البريطانية الأكثر خطورة: مهمة "سايكس- بيكو". من هنا بدأت رحلة " ماسنيون" المستشرق، المستعمر، الغازي، الناضج. لقد وضع كل جهده تقريباً وعلمه ومعرفته وذكاؤه " كوكيل استشراف" على حد تعبير " ادوارد سعيد"، تحت تصرف وزارة الخارجية الفرنسية. ان سيرة حياته عبارة عن بيوغرافيا سياسي كولونيالي محترف، فضلاً عن ما ذكرناه، واستكمالاً لصورة هذا الكولونيالي المحترف لنواصل خط سير حياته: رافق الفرقة الفرنسية الداعمة للجيش الانكليزي الذي احتل فلسطين قادماً من مصر، أي انه ساهم في الحملة العسكرية التي جردتها بريطانيا " لتحرير" بلاد الشام من العثمانيين وكانت بقيادة الجنرال "اللمبي"،

وكانت تضم ستين ألفاً من الجنود البريطانيين الى جانب فرقة فرنسية لايزيد عدد جنودها على العشرة الاف، فضلاً عن عشرة الاف عامل مصري رافق الحملة في مؤخرتها، منطلقة من مصر الى سيناء وسوريا الجنوبية (فلسطين)، ومن حيفا تابعت السير على الساحل حتى بيروت. ثم مكث ماسنيون في بيروت مع البعثة الفرنسية في تشرين الثاني من العام ١٩١٨، لذا اشتهر بالكابتن ماسنيون، ولقبه العامة بالصندوقجي، لانه عهدت اليه خزانة الاموال الطائلة التي حملها الجيش الفرنسي لصرفها من اجل التصويت لصالح فرنسا، وطلب وصايتها على البلاد دون سواها امام لجنة التحقيق التي كان يطلق عليها آنذاك لجنة كراين الامريكية المقترحة من قبل الرئيس ولسن، للاطلاع على رأي اهل البلاد في تقرير المصير بمقتضى المبادئ التي نادى بها في حزيران عام ١٩١٩، وهكذا وجدنا ماسنيون نفسه مرة اخرى، يواجه- وبصورة مباشرة- القضايا الانية الساخنة لنشوب المواجهة الكبرى بين الشرق والغرب، وكان يشهد على نحو متواصل اندلاع فكرة القومية العربية بكل قوتها وعنفوانها. فقد عاد العرب مرة اخرى الى التاريخ بعد قرون طويلة من الاختفاء القسري تحت العباءة العثمانية الخائفة. فقد التحق عرب الحجاز بالحلفاء عام ١٩١٦ بعد ان وعدوا بالاستقلال والامن والحضارة، ومن ثم احتلت الجيوش الغربية منطقة الشرق الادنى كلها مما ادى الى تفكيك الامبراطورية العثمانية، واصبحت مطالب العرب واضحة وصريحة.

اتخذ "جورج بيكو" ماسنيون مساعداً له بوصفه خبيراً بشؤون المنطقة العربية والاسلامية (فيما كان مساعده الآخرين غاستون موغرا و ربير كولندور)، وأتيحت لماسنيون فرصة أن يرى تاريخ بلاد الإسلام حياً أمامه، وقد أجاد اللغة العربية قراءة وكتابة وتكلماً حتى وصل الى حد التفاهم مع أبسط الناس في أدق شؤونهم، وعقد صداقات لم تنته أبداً مع المطالبين بالحقوق العربية آنذاك (التقى أيضاً بالأمير فيصل الذي أطلعه على الاتفاق الموقع بالأحرف الأولى مع كلمينصو في باريس)، ثم التقى بمن قرروا مصير الشرق العربي من الغربيين، لالسياسيين المحترفين والعسكريين والدبلوماسيين انما بخبراء الشؤون العربية من أمثال لورنس العرب، مؤلف كتاب "أعمدة الحكمة السبعة"، وكان لورنس يومها مستشاراً لدى اللورد "سايكس" مساعد اللورد "بلفور" لشؤون الشرق، وقد وقف الاثنان (لورنس وماسنيون) كمستشارين للسياسة

الزعيم الإصلاحي الجزائري أن يعيب عليه اتخاذ التصوف قناعاً ليخفي خلفه أسوأ عميل للطابور الاستعماري الخامس، وقد أورد "ماسنيون" في مقالته الشهيرة "الغرب أمام الشرق"، والتي نشرت في "أوبرا مينورا" رسالة من أحد طلابه قال له فيها: (لن أسامح نفسي لأنني أحببتك... ذلك لأنك جردتني من سلاحي، لقد كنت الأسوأ من أولئك الذين أحرقوا منازلنا واغتصبوا نساءنا وسودوا سيوفنا، لقد جردتني لسنوات عديدة من حياتي، وجعلتني أعتقد بأن هناك إمكانية للتصالح والتفاهم بين الفرنسي الذي هو مسيحي وبين العربي الذي هو مسلم).

لقد خلط "ماسنيون" حتى في رسائله إلى الأب أنستاس ماري الكرمل (١٨٦٦-١٩٤٧) بين النزعتين الدينية والدينيوية- السياسية، فهو يقول في رسالة (٥/ تشرين الأول/ ١٩١٧): (كل شيء تم حسابه على نحو رائع من قبل الرحمة السماوية)، وهكذا كانت الجيوش الغربية الغازية تتحول إلى رحمة سماوية، وفي رسائل أخرى يربط بين الاستعمار والبركة السماوية، لقد كان يتصور أن كل الصراعات التي جرت في الشرق العربي، قامت على أساس مفهوم الوعد الإلهي في التوراة (وأشدد هنا على كلمة: التوراة)، الذي منح لاسحق دون اسماعيل، ولكن هاجر التي طردتها سارة إلى الصحراء ستضع طفلها وتدعوه "اسماعيل" وسيكون طفلاً مختلفاً، فهو ضد

الجميع، والجميع ضده، لكنه سيثبت وجوده أمام أخوته منذ استجابة الله لنداء هاجر، وحين كانت هاجر تبحث عن الماء لوليدها، يقول ماسنيون: (إن اللغة العربية بدأت من دموع هاجر) وكانت مهمة الرسول محمد (ص)- نسبة إلى ماسنيون- هي استجابة غامضة لصلوات اسماعيل وأبنائه العرب، فهو الذي ردّ الاعتبار إلى إبراهيم، وقد سماه "بطل المطالبة بالحق الإبراهيمي".

لقد انطوت مقدمته الطويلة تلك وأشاراته الحصيفة وتنسيقه الذي لا يخلو من دقة لرسائل المستشرق الفرنسي "لويس ماسنيون" على منهجية (ميثودولوجيا) وضعية وتاريخية انصبت على الانهماك المتواصل بقياس التفسير التاريخي وكذلك الوصف والتأويل التاريخيين عبر "النموذج" المعتد به والذي يفترض به أن يحدد المقصدية والوحدة العميقة للكتاب ومدى نجاح التوجه، وبهذا المعنى انطلق في جل كشوفاته اللافتة للنظر من نظرية المعرفة (الابستمولوجيا)

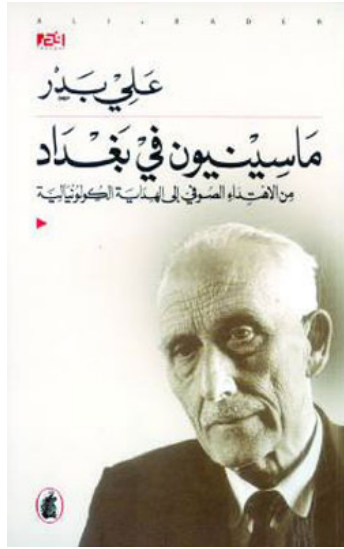
الغربية لشؤون الشرق الأوسط والاسلام وشهود عيان على مرحلة من أخطر مراحل لقاء الثقافات واحتدامها بكل اختلافاتها الدينية والحضارية والمعرفية والثقافية والسياسية والاثنوغرافية، ومنذ ذلك اليوم شهدا بدء انفجار صراع لم يهدأ حتى اليوم، فقد ظل الصراع مستمرا محافظاً على النقائص ذاتها والاختلافات نفسها والأطماع والنوايا السيئة، ولم يتبدل حتى شكل الصراع وتمظهراته الكولونيالية (فالكولونيالية عادت من جديد إلى المنطقة).

لقد لعب وكلاء الاستشراقين الانكليزي والفرنسي (لورنس وماسنيون) الدور نفسه عقب دخولهما إلى القدس بصحبة الجنرال اللمبي، وإن توحدوا بشعورهما المخزي بالعار

بعد أن خرق الحلفاء العهود التي قطعوها على أنفسهم، فقد تنازل "لورنس" عن العمل نهائياً وأثبت ذلك بتخليه الكلي عن عمله، وربما بفراره وانشغاله التام بصياغة قدره الشخصي، ذلك لأن "لورنس" كلف بأن يقنع الملك حسين بأن مدينة القدس ستوكل إليه، ولكن في الحقيقة جرت بين بلفور واللورد روتشيلد رئيس الوكالة اليهودية مفاوضات فيما يخص تسليم القدس لليهود، أي أن لورنس كان مكلفاً بمهمة خداع الملك حسين، وقد شعر بعد فوات الأوان ببشاعة خرق العهد المعطى للعربي، وماسنيون كان مثله يقوم بمهمة خداع "جليلة"، وربما أدى الدور ذاته في معارك ميسلون، وقد ركبت

ماسنيون عقدة الذنب منذ ذلك الوقت بسبب نكته للتعهدات والوعود التي قطعها على نفسه بوصفها التزاماً، ومن هنا نفهم تأليفه لكتاب "العهد" والذي كرس فيه أفكاره حول ضرورة الالتزام بالعهد، وإن كل شيء يمكن أن يباع إلا الإيمان والعقيدة... الخ.

لقد جرد "ماسنيون" في كل ماكتبه، الحملات الكولونيالية الأوروبية في البلاد العربية من طابعها الاقتصادي والمعرفي المقيتين، وكان يدرك إلى النهاية (من خلال تبكيت الضمير والحاح عقدة الذنب التي رافقته حتى مماته) التشوه الذي خلفته طوابير الارتزاق الفرنسي في هذا "المكان الروحي" على حد وصفه، ومع ذلك كان لديه نوع من الطلاق بين المثل الثقافية والفكرية والمعرفية ودور المثقف الذي كان يريده، وبين مهاندته للسلطات السياسية الحاكمة في فرنسا وللنخب السياسية وكارتلات الاحتكار البغيضة، وربما هو ذاته، بسيرته الحياتية المخونة، الذي جعل الشيخ إبراهيم



اللامجيد وهي تنفلت من أسرار الكمون في ثنايا الوثائق والرسائل والخطابات، فضلاً عن ذلك عدم وجود سؤال جوهرى يطرحه المؤلف/ المؤرخ، لاسيما وأن أسبقية السؤال منطقية في البحث التاريخي، كل ذلك زاد من بلبله القراءة ومن الشك بالموضوع برمته، وأصبح التعصب للماضي الكولونيالى في ذاته يخلق تعصبا مضادا من أجل ذاته، فالتشديد على "الشبهة" غير القابلة للطمس لا يمكن فهمها بعقل سليم وقلب واجف إلا إذا كانت "جراًة" في غير محلها، والجرأة إحدى أهم البصائر الأبستمولوجية، لأنها لاتشير إلى حدود "المعنى" بالحرف الكبير إلا من خلال فضاء "البنية" المكتفية بحفظها والواقعة خارج الزمن، وهذا هو التعالي الذي سنفضحه لاحقاً: تعالي البنية الزائفة وترفعها عن مقابلة خطاب الخطابات والدخول معه في حوار جدي وعميق، فخطاب الخطابات هو الواقعة الأكثر جذرية من بنية لاتجد في "كليتها" و "عمقيتها" و "طوليها" إلا العار غير القابل للتغطية.

ان موضوع التاريخ ليس الفرد- وهذا ما علمتنا إياه سقطات الديكتاتورية- بل الواقعة الاجتماعية الكلية في كل بعد من أبعادها الإنسانية: السياسية (بضمناها العسكري والدبلوماسي) والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والاثنولوجية وحتى المراسية.

لقد قام هذا الكتاب على إكمال التشكيلة المتجانسة من "الإحالات" الى المرجع الاستشراقي وهو يوضع وقائع متكررة عالجهـا "علي بدر" كثيراً في رواياته. لقد حاول من خلال هذا الكتاب تحريك شغفه بالآخر- المتفوق من الحدود السردية الى التاريخ العام، وبتحركه هذا تم دمج التلازمات بين سرود متعددة وبعيدة، في لحظة واحدة، هي مطلق لحظة لايفهم معناها المزدوج إلا في الإنخراط في تتابعية السلسلة وهي تتمدد طولياً لتستقطب العرضي والمعزول والحادث والمتحقق بحيث تمتص كل ما من شأنه أن يثري "بنيتها" ويضيف الى سماكة سكونيتها متانة لا تحتاج اليها، والى سياستها الانضباط الذي لايلزمها بشيء. ومادام هذا الاختيار (كتابة التاريخ والأرشفة التاريخية) لايشكل ضرراً او مثلبة أدبية أو قيمية او فكرية، فإن الواقعة الروائية دائماً ما تكون محكومة بالوثيقة، ويبدو أن "علي بدر" يتلقى العون كمؤلف سردي من الوثائق التاريخية بوصفها وقائع معطاة، فلتكن إذن الوقائع المعطاة، غير القابلة للطعن، هي مفتاح الفهم لتجارب روائية سابقة تعكزت عليها ونهلت من أعطياتها الشيء المهم والكثير، وليس غريباً أن يكون

أكثر من تعويله على المنهجية التي اختطها لنفسه وعرضها أمام القراء. لقد رفض الطبيعة الماهوية للتاريخ من سرد وتأرخة وفلسفة وإفاضة كي لا يقع في المحذور- وقد تجنبه بحذق- وعول على ما وجده جاهزاً: واقع تاريخي كولونيالى يغلف سيرة بيوغرافية نموذجية تمتلك- فضلاً عما تمتلكه- مخاطبات على شكل رسائل موجهة ذات حبكة موثوقة وموثقة، ولهذا سيكون عليه أن يلتزم بما بين يديه: أن يعيد إنتاج ما أنتج أصلاً، وهذا أقصى ما تتمناه الأبستمولوجيا (بقدر تعلق الأمر بـ "واقعية" الماضي ومصداقية التاريخ) نموذجاً متناهيًا لفضاء مفتوح، بالرغم مما كتبه "بيير كاونو" عام ١٩٦٠ في كتابه "التاريخ الكمي- التاريخ المتسلسل": (الأبستمولوجيا إغراء يجب أن نقاومه بتصميم. ألا توضح لنا تجربة هذه السنين الخوالي أنها قد تكون حلاً كسولاً لمن أضاعوا أنفسهم فيها متلذذين- واستثناء واحد او استثناءان لامعان لايفيدان سوى تأكيد القاعدة- وإنها علامة البحث الذي يراوح في مكانه ويزداد عمقا مع الزمن، فهي في أحسن أحوالها فرصة تتفانى من أجلها بعض الأنوار الهادية- لسنا نزعج وجودها فينا بأية كيفية- لكي يحتمي صناع المعرفة الغلاظ الذين ينشئونها- وهو العنوان الوحيد الذي تدعيه لهم- من الإغراءات الخطرة التي يدخرها هذا الهاجس المرضي) (٣).

إن اعتماد الأبستمولوجيا للعبور من الذاكرة الاستشرافية الى الماضي الكولونيالى ليس بمشكلة، بقدر ما تؤسس الأبستمولوجيا قطيعة مثالية تبرز بازغة حالما تصادر الذات على حساب الانفتاح على "الآخر" هنا يتلاشى الموضوع (٤) برمته. فالقطيعة فجوة تفصل ما بين الموضوعية والحياد الذي يدعيهما المتفاح (العالم او القاضي) عن فريدة التجربة التاريخية- قيد التأرخة- غير القابلة للتكرار، لأن الرضات النفسية والمادية التي أحدثتها ستضع فكرة معيار الحقبة الزمنية نفسها موضع المساءلة. لقد نسج هذا الكتاب كشهادة إيمانية- معتمدة على معرفة إيمانية- عن شخصية ماضوية تزوج حقيقتها كلما تعمق النقاش حولها راهناً، فالتشويش الذي رافق صياغتها كشخصية انطولوجية لها وجود كثيف وماهية وقيمة، والماضي الأسود الذي أحاطها والذي لم يحالف "المؤرخ" الحظ في إنارته، ثم الوهم المنهجي الذي حدد من حركة "المؤرشف" وهو مشنت الذهن بين المحمول الأخلاقي والحمولة غير الأخلاقية من حوادث التاريخ الكولونيالى

الذات المستعمرة (بفتح الميم) أية ابتداءات للأصالة، من خلال فرضها لمنظورها في المعالجة ورؤيتها للموضوع قيد الدرس الذي يطغى على كل الرؤى الطيبة والنوايا الحسنة. ولنستمع لـ "علي بدر" وهو يتغنى بلغة "ماسنيون" وخطاب الاستشراق الخلاب: [وأنا إذ أستعيد هذه اللحظة التي مضى عليها عامان (لحظة اكتشاف رسائل ماسنيون)، لا يمكنني أن أكبت إلى اليوم، ارتجافي الأول أمام الورق الذي شف لتقادمه، والحبر الذي نصل وهو يسجل أهم مرحلة من مراحل الاستشراق لافي الغرب حسب انما في العالم برمته. لم أكن قادراً على التماسك أمام الحروف التي تستعيد تاريخاً كاملاً للثقافة وللأفكار، تستعيد اللحظات التي سجل فيها "ماسنيون" وخط ورشع وعمم أكبر أنسكلوبيديا للتصوف الإسلامي، لم أكن قادراً على التماسك أمام الورق المبعثر وهو يستعيد اللحظات التي عاشتها النخب المثقفة في العراق تحت عالمين منفصلين: عالم الإمبراطورية العثمانية ومن ثم عالم الاحتلال والاستقلال... وكانت هذه الرسائل ترسم الحدود التي ألفت عالم الحملات الكولونيالية الكبرى التي قلصت الجغرافيا بزحفها المباشر، وربما تؤثر هذه الرسائل أيضاً عالماً آخر ما زال مستمراً حتى اليوم وهو في حدوده القصوى، عالم الغرب، العالم الذي بقي متفجراً... أوريا الليل التي وصفها الرحالة العربي "ابن فضلان" عند تخوم العام ألف لم تعد غامضة، كما أن آسيا التي تنبأت لها النخب المثقفة في الغرب بدخول التاريخ مازالت حتى اليوم لا تؤلف الا مجالاً للنخب التي أدهشها عالم الرفاه الغربي، وهو عالم متنوع دون حدود، أدهشها الكلام المحرر، وعالم الموضة الثقافية والتغيرات الساحرة والخلابة دون حدود، كما أدهشتها التراكمات اللغوية الجديدة، وأتيكيت البلاغة.. الخ. ص ١٢ وما يليها]. (ماسنيون هو واحد من أعظم الناثرين في اللغة الفرنسية، يكتب بلغة عالية ومتوهجة على الدوام، لغة هياج روحي وحركة مدومة يعبر عنها ببلاغة مفككة، مقطعة الأوصال وإيحائية، يسميها "ادوارد سعيد" لغة مخطوءة مملوءة بالأشجان، فهي بلاغة مجزأة، تعبر عن صمت وفجوات معلقة، وتعثر، وعجز، في الوقت ذاته تحيل إلى دلالات كثيرة. ص ٢٠). (ان الانطباع الثابت والأكيد الذي تتركه فينا اعمال ماسنيون، من خلال الأفكار الصادمة في وضوحها وتأثيرها، والوقائع السردية التي لاتحصى في الكتلة التي يقدمها، هو الانطباع ذاته الذي تتركه فينا أعمال بورخيس. ص ٢٠).

علم التأرخة، كما يفهمه المؤرخون، هو العلم المهم بربط السردية بالزمانية، و (يصير الزمن إنسانياً بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطاً للوجود الزمني)(٥). ثم هناك التسويغ الأرسطوي (نسبة إلى أرسطو) المزدوج الإثارة وقد ثبتته في لب كتابه العمدة "فن الشعر"(٦) المقروء لحد هذه اللحظة: (الحبكة هي محاكاة فعل)، (أن تكون بارعاً في صنع الاستعارات يكافئ أن تكون متبصراً في إدراك التشابهات). ثم هناك ضمانة الانتقال من السرد إلى التاريخ وبالعكس، وهي ضمانة موثوق بها لأنها توفر الانتقال المريح من التأريخ العام المهم بشؤون العولمة والكوننة إلى التأريخ الخاص المنشغل بالمستوى المحلي الأدنى والأقل كونية، وتوفير الانتقال الآمن من المستوى الثقافي الراقي إلى المستوى الثقافي المتدني، ومن الذوق الرفيع إلى الذوق الرعاعي الصفيق، وهكذا تتم الانتقالات المكوكة من مستوى إلى آخر، ومن منظومة إلى أخرى، بعيداً عن التعقيدات والتقييدات والموانع، فالانتقال عند "علي بدر" مقولة سوسيو- ثقافية تهتم بالكائنات الانسانية بوصفها كائنات ليس بوسعها العيش الا ضمن طبقات، فالأعلون لهم طبقتهم، والأراذل لهم طبقتهم، والأبيض هو غير الملون، والآخر الأجنبي أرفع من "الآخر" الوطني، لقد اتبع خط "كارل ماركس" (بالرغم من أنه قارئ سيء لماركس) لكنه انحرف عنه بزواية النظر وبالموقع الذي وقف عليه ليشاهد ما يجري ويسجل انطباعاته بكل "حرفية" و "نزاهة".

ان العقل النزق، لكي يحرر نفسه من أوهامه وهي تصور له الأحداث بعقليات عدّة، كان عليه أن يندرج في لجة سيناريوهات لاتحترم الزمن ولا تتشغل بالهم الأساسي للترمز وهو ينسج أنثروبولوجيا تاريخية للثقافات "السكانة" و "المنحطة" وهي تنتظر الغازي لكي ينتشلها من براثن سكونيتها وانحطاطها، فالتركيز على الاحتفاء بالنصية الكولونيالية ودراسة أشكال الهيمنة الخطابية (ومن بينها الخطاب الاستشراقي) والتي تعتنى بتراتبات القوة والتمركز القومي والعرقي، ثم الانعطاف بدوران ملثات لوعي الذات وفهم الآخرين من منظور حضاري- ثقافي حديث، مابعد كولونيالي، هو نوع من الاختلاق والتزييف لاي تتعلق من قريب أو من بعيد بجذوى البحث عن الأصالة الثقافية أو ايجاد مخرج من المأزق التاريخي- الفوضوي الذي يعم عالما العربي المعاصر، فالنصية الاستعمارية تتكرر على

"لو كاش": فكلاهما في وضعية ذلك الناقد الخرافي الهندي الذي كان في مواجهة القصة القديمة القائلة أن العالم يستند الى فيل، ومن ثم أطلق العنان للسؤال "النقدي" التالي: وعلى أي شيء يستند الفيل؟ وما أن يرد الجواب على أن الفيل يقف على سلحفاة حتى يعبر "النقد" علنا عن قناعته بالجواب، وان من الواضح انه حتى لو ثابر على اقحام أسئلة "نقدية" بمنتهى الجلاء لما تمكن الا من تليفق حيوان عجيب ثالث، ولما كان بوسعه أن يكتشف الحل للمسألة الحقيقية(٩).

ان الكتابة التاريخية وهي تأخذ وتيرة تعريف الخطايا وتصنيفها، وتحتفل بالزرعة العقلية والروحية لزمان الناس الأسوياء قد تأخذ شكل نصوص "الاعترافات" وهي تتصدى لجرد نقاط التعارض بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية، بين الدهماوية العالمة والفلكلور "الوضع" وهما يشتركان بأنتوغرافيا واحدة لايمكن نكرانها بالرغم من انكار الخطاب المهيمن حق الكلام للأصوات الضابحة خارج نطاق أسماعه.

وهذا ما حصل فعلاً في نصيات "علي بدر" وهي تعرض علينا اعترافات قديمة، ثاوية في مقابر مهجورة تناساها القوم منذ قيام الجمهورية الأولى في بغداد عام ١٩٥٨، فمن سبلتفت الى نصية تدعي التأريخية ولكنها لا تتحصل عليها لأنها جرّدت من فرضياتها القبلية حالما وضعت في إطار التعارض القاتل بين الجزئي والكلي؟ ومن سيحفل بمعادلة أبطلت الرابطة المنطقية بين طرفيها بسبب "الانحياز" او خطأ في الاستدلال او لوثة أصابت التصحيف الضامن لوضوح الشرط والوظيفة في اطراد لايبغي الا صحة القضية معياراً لصحة التفسير، فالاستغرافية الشاملة- وقد وظفتها الاستمولوجيا توظيفاً تعسفياً- تفتقر دائماً الى الاثبات التجريبي، وفضالة التأويلات لا تؤدي الى دلالات أصيلة وانما هي سرطان تأويلي يقتل التعاطف والفهم والتأويل المرتبط بطبيعة التأريخ الفريدة وهي تتراسل بين سؤال ملجّ وجواب منتظر.

ان اعادة كتابة التاريخ ليست عملية كتابة تاريخ آخر، فاعادة كتابة التاريخ تظل ميداناً للسجال بين وجهات نظر مختلفة لايمكن التوفيق بينها، ولكنها تؤشر الى حقل صحي مطلوب تجوس في جنباته التعددية النقدية التي تبغي اول ما تبغي التسليم بمشروعية الكل حتى وان جاءت بدرجات غير متساوية، ولكن عملية "كتابة تاريخ آخر" تسد الطريق أمام أية تعددية نقدية، وليس لها حقل يضمها

ولكي يجد سنداً فكرياً محترماً يستند اليه، حاول "علي بدر" الاستنجد بأراء "ادوارد سعيد" حول "ماسنيون" وايراد ما يهيمه منها لدعم طروحاته، ولكنه تغافل عن الآراء العاصفة المفحمة التي صاغها العملاق العربي "ادوارد سعيد" ضد "ماسنيون" ونظريات الاستشراق عموماً في معظم ما كتبه: ففي كتابه المهم "الاستشراق/ المعرفة. السلطة. الانشاء" طور حوله أفكار نافذة ناقدة وردت في أكثر من (١٧) موقع. ولكننا أثّرنا الأخذ والتنصيص من كتاب "العالم والنص والناقد" مقالة "الاسلام والفيلولوجيا والثقافة الفرنسية: رينان وماسنيون" والتي تعكز عليها "علي بدر" كثيراً في تأويله لنصية "ماسنيون" دون أن يذكر الجانب الساخط من أفكار "ادوارد سعيد"، واكتفى بما ورد من تقرّيط "ساخر" حاول علي بدر جاهداً ان يزيل مسحة السخرية منه كيما يحافظ على الجانب التقريظي خدمة للغرض الذي يبتغيه. يقول ادوارد سعيد: (في عمل ماسنيون الذي يغطي تقريباً الستين سنة الاولى من القرن العشرين، يجد القارئ تجسيدا لا لمجرد تلك البانوراما الهائلة للثقافة الفكرية الفرنسية وحسب- في نسختها الكاثوليكية الرفيعة- بل ويجد ايضاً أعظم المشكلات الكامنة في الاجتياح الاستعماري وفي الانسحاب الاستعماري، علاوة على ذلك فان "ماسنيون" يعالج أموراً معقدة كحركة الاصلاح في الاسلام، والعلاقة بين الاسلام والمسيحية، والمجابهة بين العلم والوحي، وعلم اللغة والانثروبولوجيا، ومواجهة التحليل النفسي للفيلولوجيا والدين والايمان، ويكشف قبل هذا وذاك عن تلك الصراعات التي يخوضها عقل مصقول وقوي الى أبعد الحدود إبان تعامله مع معظم مؤسسات الايمان ومع الثقافة التقليدية والحديثة سواء بسواء، وهو في غمرة نشاطه الدائم في الحكومة والأكاديمية والكنيسة(٧).

وفي صفحة لاحقة من المقالة ذاتها يستعيد "ادوارد سعيد" مقولة المستشرق "جاك بيرك" عن "ماسنيون" لكي يصل الى خاتمة مقبولة بحق تراثه الاستشراقي بكامله والمقولة منطوقها: (فجاك بيرك مصيب حين يقول ان ماسنيون سار بالاستشراق الى اقصى حد ممكن، وبنفس تلك الطريقة التي سار بها "هيجل" بالفلسفة الى حدودها المطلقة، ومصيب ايضا حين يقترح ان تعلق ماسنيون بابراهيم كأول سامي يجب اعادة التوازن اليه بجرعة قوية من هيراقليطس(٨). والخاتمة المقبولة جاءت على النحو الآتي: (على الوضع الذي هو عليه استشراق ماسنيون واستشراق رينان كعلم نقدي، من المفيد تطبيق الوصف الساخر الذي جاء به

تحويل للأيديولوجيا بقدر ما هي نقل "كلي" لها من موقع إلى آخر. وبسبب اختلاف البداية والنهاية يتدخل الكاتب إرادياً ليغير دلالة نصه، وهذا مما يضاعف الوشائية بأيديولوجيا الكاتب الحقيقي (١٠).

وهنا لا تقفنا ملاحظة مدى ازدهار التعارض الأيديولوجي على حساب خفوت الدرجة اللونية للأبستمولوجيا البحثية إلى الحد الذي لم يبق لها سوى بقعة مكانية باهتة هي أقرب إلى فجوة الفراغ منها إلى فجوة تدخر الامتلاء، وأبرز دليل على ذلك تبني مقولة لإبراهيم مذكور وهو يصف "ماسنيون" بأنه (أكبر مسيحي بين المسلمين، وأكبر مسلم بين المسيحيين)، فضلاً عن الصفات الغنية التي أغدقها "علي بدر" على "ماسنيون": رجل الحياد المعرفي والشرف الأكاديمي وما إلى ذلك. أيقن له ذلك ومعه إبراهيم مذكور؟ إلا إذا كان التعارض الأيديولوجي على أشده وهو يعصف بالكتاب من الغلاف إلى الغلاف. هناك مقولة للورنس العرب تصف تجربته في المنطقة العربية بمرارة أثبتتها "تريفيتان تودوروف" في كتابه "الإنسان المغترب" منطوقها: (إن كل من يعيش بين ثقافتين يضيق روحه) وهي ارتشاح بارز عن تجربة ثرة يغنيها عن كل شرح وإسهاب.

إن جل ما نستطيع إثباته في هذه الورقة هو نقد النزعة المنهجية التي تتعزز على النزعة الذاتية في اجتراف مفهوم أبستمولوجي لفاعلية التاريخ وهو ينهض على فواعل "أسهموا في صناعة التاريخ" وهذه هي الفرية الكبرى. فكيف للواشي الاستعماري أن يكون على حق عندما يكتب أو يتكلم؟ وكيف نستطيع أن نفلت من سؤال المصادفة الفردية وقد وضعت ضابط فرنسي في قلب الضرورة الاستعمارية وهي تتحول إلى علامة مضيئة في التاريخ ووعي التاريخ؟ وهل تنطبق شبهة اللوصوية على أي ادعاء بصدق التملك؟ وهل من الدين الواجب السداد إحياء تراث الغزاة والخضوع إلى مفاتن الرومانسية في التعامل مع الآخر الذي كان عدواً في يوم ما وظل عدواً لحد هذه اللحظة؟ وهل هناك نوع من الكرامة في التعامل مع الماضي الذي لم نصنعه نحن؟ إن "استحضار" الغازي ومحاوله ادماجه في منظومة الفهم الوطنية الراهنية يشكل ضرباً من المازوشية المتلذذة بانذالها حتى وإن استندت تأملاته المحبكة على الماضي القريب على أساس أبستمولوجي "مناسب" من خلال توظيف الاحالات المرجعية التي تشيد بدور المعنى واعتبار الوساطات اللغوية والرسائل المتبادلة مع عملاق عراقي على أنها معايير وتقييمات

إلا إذا وسعت جبانات الغرباء والأجانب ملاذاً آمناً لها في جغرافية سياسية حساسة لاتقبل التوسع على حساب الشرف الوطني والمصلحة العليا لمجتمع مظلوم يعيش على مباحج لا توفرها أرض الجبانات المسكونة بالبور وطمث الساحرات.

إن الاختلاف بالدرجة الأبستمولوجية وعلاقة هذه الأبستمولوجيا بالماضي هو الذي ميّز هذا الكتاب وجعل خطابه خزاناً تأويلي ستضعه الهرمنوطيقا (أية هرمنوطيقا) نصب عينيه، لأن التآرخة تهتم بما هو مقطوع الصلة مع الراهن المعيش، تمدّ نسيجها المحبوك جيداً مع الماضي الميت بحوار استنطاقي لا ينتهي. التآرخة إذن، استعادة لفعل قديم يعالج في حاضر مستمر لا تنفي آثاته تتبدد مع كثر الأيام والمواسم، وبهذا المعنى تكون كل استعادة حاضراً ملازماً لفعل كتابتها. إن تبرير هذا الفهم (والفهم مقولة دلالية أكثر منها سايكولوجية- هانز غادامير) لم يأت تأكيداً أو اختزالاً لمشكلة ما أو منهج معين، وليس استثماراً لأولية جدالية بين طرفي صراع: منهج- رؤية، وهم- حقيقة، وإنما جاء لحل مشكلة أعقد مما نتصور لأنها مرتبطة بنوع العلاقة بين ماضوية الاستعادة وراهنية التعقل واستشراف نوع المستقبل المتمفصل مع لب المشكلة القائمة مادام هناك نفط خام وثروات لا تحصى ولا تنضب فوق السطح وفي الأعماق السحيقة.

إن الأهمية البراغماتية (النفعية، الأدواتية، الربحية) هي التي ستكون مسؤولة عن نوع الفهم والدرجة الأبستمولوجية التي يتعاطى المؤلف والقارئ بتوسطيتها مع الموضوع بكليته. يمكن أن يقال ما هو أكثر من الاستيعاب المقولاتي للتصورات، لأن الأيديولوجيا ستتخلل النص من بشرة الجلد حتى نخاع العظم، الأيديولوجيا عندما تكون تعارضاً. فما هو التعارض الأيديولوجي؟

حسب الدكتور "فيصل دراج" وقد استند إلى جبل من الأدبيات اليسارية: (يتمثل التعارض الأيديولوجي بضياح الوحدة الأيديولوجية وتعددية مواقفها من العالم، مقالها الناطق يختلف عن مقالها المكتوب، وممارستها السياسية في مفهومها الظاهري للعالم لا تتفق مع مقالها الممارس، أي أنها تبدو "مادية" من فوق و "مثالية" من تحت، أو أن سطحها الأيديولوجي يختلف عن قاعها الأيديولوجي. فالفقار رهين الأيديولوجيا المثالية المسيطرة بكل أشكالها بينما ينزع السطح إلى مقال سياسي إيديولوجي جديد. في هذا الحقل تبدأ الأعمال الأدبية من مقال إيديولوجي وتنتهي عند مقال إيديولوجي آخر، والمسألة هنا ليست عملية

تنتج بالكد والاجتهاد وقيامه الشعوب، وهذا هو الشرط الانثروبولوجي الذي لا يمكن من دونه للتأرخة أبستمولوجياً أن تكون مفهومة وعادلة، لأنه لا يمكن استرداد الألفه مع الشاذ والمعتدي والغاصب وجعل المعقول غير معقول، واستبدال القرف والغثيان بالحكمة، وتثبيت التناقض المرعب بين التصور الأجنبي والتصور المحلي الذي يجتاح الشوارع والساحات ويعمر صدور الرجال والنساء، والرجوع بالزمان الكفاحي الى حدود الهيولانية الخالصة والتي تقابلها في المصطلح الحضاري: البربرية البحتة.

المقبوسات والإحالات:

١. ماسنيون في بغداد/ رسائل المستشرق الفرنسي لويس ماسنيون الى الأب أنستاس ماري الكرمل (١٩٠٨ - ١٩١٩) / علي بدر/ منشورات الجمل- كولونيا- ألمانيا/ ط١- ٢٠٠٥ / وكل التنصيصات الواردة في هذه المقالة أخذت من هذه الطبعة.
٢. الأب أنستاس ماري الكرمل علامة وأديب عراقي ولد في بغداد من أب لبناني وأم عراقية. صاحب المجلة الشهيرة "لغة العرب" ومجلة "دار السلام" وله مؤلفات كثيرة في اللغة والأدب والتأريخ.
٣. هامش ثبته "بول ريكور" في كتابه: الزمان والسرد- الحبكة والسرد التاريخي/ ج١/ تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم/ دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت/ ط١- ٢٠٠٦ / ص٣٧٧.
٤. "تلاشي الموضوع" مصطلح للمؤرخ والفيلسوف الفرنسي "ريمون أرون" نحت في كتابه المفتاحي "مقدمة الى فلسفة التاريخ- مقال في حدود الموضوعية التاريخية" وقد صدر في باريس عام ١٩٣٨، وظهر قبل أن يؤسس "لوسيان فيفر" و "مارك بلوخ" حوليات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي في العام ١٩٣٩، والتي أصبحت بعد العام ١٩٤٥ "الحوليات، الاقتصاديات، الاجتماعيات، الحضارات".
٥. مقولة لبول ريكور/ الزمان والسرد- ج١/ م.س / ص٩٥ .
٦. ترجم كتاب "فن الشعر" لأرسطو مرات عدة، أشهرها ترجمة: الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة- بيروت، وترجمة: محمد شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وترجمة: إحسان عباس، وهناك ترجمة رابعة: لإبراهيم حمادة، فضلاً عن الترجمات العربية القديمة وشروحها لابن سينا وابن رشد.
٧. و٨ و٩. العالم والنص والناقد/ ادوارد سعيد/ ترجمة عبد الكريم محفوظ/ منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق/ ط١- ٢٠٠٠ / الصفحات على التوالي: ٣٤٤، ٣٥٠، ٣٥١ .
١٠. دلالات العلاقة الروائية/ د. فيصل دراج/ مؤسسة عيال للدراسات والنشر- نيقوسيا- قبرص/ ط١ - ١٩٩٢ / ص١٣٨ .

أخلاقية تدخل في صلب التعاطف الانساني والعقلنة الثقافية، وبالتالي تأخذ صبغة سياسية مهونة، وتأريخية عالمية- غير مهونة- تساهم في صياغة الفكر التاريخي الموحد لمتقنين يلتقيان في مدار واحد وما الى ذلك من تسويغات بيولوجية ورمزية وتوافقية.

ان التلاعب بأبستمولوجيا خطاب الحقيقة من أجل صياغة قاعدة سياسية كونية او محلية لا يخدم الا الايفاء بالتزامات مصلحة ازاء ذاك الذي امتلك- ويمتلك الآن- وسائل العنف الجبارة التي تلزم كل محاور عصامي بالخرس التام، وبهذا تمت عملية تجريد سؤال الحقيقة من مستواه الأنبل وارتفع لأخذ مكانه سؤال المصلحة (أياً كانت: اقتصادية، إثنية، مشوشة، تضميد الجراح، لا أدريية، إدعائية، غفلية، بله وعته، عيب يصيب المثقف بنوع من الانبهار اللاحداثوي، برجوازية مضروبة المصالح.. الخ).

ان تبديد التفاوتات ورهن التفكير برذائل المطابقة والمماثلة بين نقيضين لا يلتقيان بسبب السمة الاستعمارية المزمنة يشكل طمساً للأنما والماضي المحلي وتأريخ طويل وعريض من العار والشنار والكرهية.

ان اغراءات العالمية التي يصبو لها دائماً بعض البيغاوات المدجنة هي التي وصمت بحثهم بالبدع المضللة والثمار الفاسدة، فاغراءات العالمية لاتؤمن بالتاريخ النقدي ولا بالعقل النقدي بل بالتاريخ المشكل لصالحها والعقل الذي يتغنى بامجادها وهي تنهب ثروات الشعوب وتلوث الحياة، وما ابستمولوجيا العودة الى نبش الماضي الاستعماري الا نبرة استعلائية للاستقواء بعبادة الآخر- المتفوق (وأقول نبرة لأنها ستظل مجرد ظاهرة صوتية ليس الا ولا يمكن أن تتجاوز صوتيتها أبداً)، وهي تنبع من التمييز المجحف بين الأنا والآخر، الداخل والخارج، بين مشروعية المستقبل وحيازة ماض مشبوه، وهذا هو جوهر النكوص ومقتل الحداثة والعقلنة. فالحداثة منذورة لادانة غطرسة ما عادت تجدي نفعاً مع استيقاظ الشعوب من دهماويتها، والعقلنة قوة تدشين لتأريخ شجاع يقطع مع ماضي الجبن ومهازله. والحداثة/ العقلنة انتقال نضالي من اللاتاريخي الى قوة الالتزام بنشوء تاريخ جديد يحترم الأمل وجدوى البقاء في حاضر الاوطان بالقوة وبالفعل، والحداثة/ العقلنة- بهذا فهم- ترفض التداعيات البليدة للأخرويات السياسية والأشكال الاستباقية التي تعد بنهاية وشيكة للعالم وللتاريخ، فلا توجد "يوكرونيا" (= الزمان الفاضل الذي لاوجود له) وانما هناك فقط الأخرويات السعيدة التي



استحضار التاريخ الوطني في الرواية الجزائرية

مقاربة نظرية ونماذج تطبيقية

د/ فايد محمد

المركز الجامعي- تيسمسيلت/ الجزائر

البريد الإلكتروني: faid.med20@yahoo.com

تؤسس الرواية عالمها المتخيّل علي إقامة علاقات مع ألوان إبداعية أخرى، والحق أنّ تلك العلاقات كانت ولا تزال محل اهتمام دراسات نقدية كثيرة، ولعل ما يُثير الانتباه، أنّ الرواية بوصفها جنسا أدبيا، تجاوزت في علاقاتها الأجناس الأدبية، ومدّت جسورا بينها وبين شتى الحقول المعرفية، كالتاريخ مثلا، هذا الأخير الذي ينحّت جل كتّاب الرواية منتهم الحكائي استنادا إليه، نقدا ومحاورة وانبهارا، وإعادة صياغة... .

إنّ الرواية التي تُحاور التاريخ، رواية تحاول إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي^١، وقَدَمَ المؤرّخ صياغة معيّنة له، وعليه يُمكننا القول إنّ الرواية تهدف من خلال تعاملها مع التاريخ أساسا، إمّا إلى إعادة بعث ذلك التاريخ وتأكيد قداسته، وإمّا إلى نقده وتبيان ما أغفله، أو تجاوزه، أو لم يمنحه حقه، ذلك أنّ التاريخ يُكتب -غالبا- وفق قناعات نخب سلطوية يروم إحاطة ماضيها بهالة من رفعة، لن تتأتّى إلى بطمس وتغييب تاريخ صنّاع التاريخ الحقيقيين، إنّ مُدَوّن التاريخ الذي يُعْتَبَرُ صاحب سلطة في كتابة التاريخ، لا يدعو أن يكون -في أغلب الأحيان- أداة تحرّكها تلك النخب وفق ما يخدم مصالح مرحلية ضيّقة.

لن نتكلّم هنا عن الرواية التاريخية، التي يُعْتَبَرُ الحدث التاريخي ركيزة أساسية في بنائها الهيكلي، بكلّ ما لذلك الحدث من انتماءات إلى حقبة زمنية بعينها، صنيع جرجي زيدان مثلا، بل نروم الحديث عن رواية تعود إلى التاريخ، تُحاوره، تُسائله، ترفضه، تُحاول إعادة صياغته، وتسعى إلى إضاءة الحاضر، المرتبط وجوبا وبحكم الطبيعة البشرية، بماض يسكننا رغما عنّا -على الأقل في اعتقادي الشخصي- ويدفعنا إلى محاولة معرفة تفاصيله ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

تُثير العلاقة بين الرواية والتاريخ في الثقافة العربية أسئلة كثيرة من قبيل «من يكتب التاريخ في زمن سلطوي راكد غريب عن التاريخ؟ من يكتب تاريخ سلطات تنهى عن قول الحقيقة؟ من يكتب تاريخ مجتمعات، تاريخ السلطة فيها، هو التاريخ الوحيد؟»^٢، ولعل المبرّر لطرح هذه الأسئلة يكمن في طبيعة صياغتها، فالقول إنّ تاريخ السلطة في

لا نزع من خلال العنوان الذي صدرنا به المحطة الثانية من ورقتنا البحثية هذه، أننا سنذكر آراء كل كتاب الرواية في الجزائر حول علاقة الرواية بالتاريخ، والأمر نفسه يقال عن آراء النقاد في هذا الموضوع، فقصارى ما سنقدمه هنا هو الإشارة الجزئية إلى آراء بعض الروائيين، وبعض النقاد.

يُعتبر الطاهر وطار من أبرز كتّاب الرواية في الجزائر، كيف لا وقد شكل مع بن هدوقة الانطلاقة الأولى للرواية العربية الجزائرية المكتملة فنياً، وقد صدر له ما يلي:^٧

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
اللاز	١٩٧٢
الزلال	١٩٧٤
عرس بغل	١٩٧٨
العشق والموت في الزمن الحراشي	١٩٨٠
الحوات والقصر	١٩٨٠
تجربة في العشق	١٩٨٩
الشمعة والدهاليز	١٩٩٥
الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي	١٩٩٩
الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	٢٠٠٧
قصيد في التذلل	٢٠١٠

يعتقد الطاهر وطار أن الرواية "تأريخ بشكل أو بآخر لأحداث حصلت، وتأريخ لأفراد، وتأريخ لشخص الكاتب مهما حاول أن يُبعد ذاته"^٨ فذات المبدع يستحيل أن تُغيب خاصة عندما يتعلق الأمر بتاريخ تنتمي إليه، وبواقع تتأثر بكل ما يطرق عليه، ويرسم وطار الفرق بين المؤرخ والروائي بالقول إن «الفرق بين المؤرخ والروائي هو أن المؤرخ يعتمد على المادة التي يحصل عليها، قد يُضيف إليها وجهة نظره الخاصة، بينما الروائي يضيف إلى المادة الروائية خيالات وتصورات حتى وإن كانت واقعية»^٩، وعليه فإن الروائي باستطاعته اختيار إضافات بعينها، يُؤسس من خلالها دعامة عمله التخيلي، بينما المؤرخ مقيد ولا مجال أمامه للإضافة باستثناء التعليق على بعض الأمور من وجهة نظره.

المجتمعات العربية هو التاريخ الوحيد، قول يؤكد الواقع العربي المأزوم، ويؤكد أيضاً خصوصية الظروف التي نشأت فيها الرواية العربية، التي تُعتبر بحثاً نوعياً «في تاريخ هوية مأزومة، فقدت ما كان عندها، ولم تعثر على ما تريد الحصول عليه، هوية معلقة في الفراغ، ترى إلى ماض لا تستطيع العودة إليه، وترنو إلى مستقبل تعجز عن الوصول إلى أبوابه...»^{١٠}، فتكتفي من ذلك بمحاولة فهم بعض ما يعتمل في راهنها، استناداً إلى ما عاشته في ماضيها، «فالحاضر حله في الماضي، بل إن الحاضر هو نتاج ما مضى»^{١١} مهما حاولنا تبرئة ذلك الماضي.

يجب أن نُشير منذ البداية، أننا نتحدث عن أمرين، نتحدث عن الرواية العربية بوصفها جنساً أدبياً حقق لنفسه نصيباً مميزاً من التراكم كما وكيفا، وهذا أمر لا خلاف حوله، ونتحدث كذلك عن التاريخ، عن علم يتحرى الدقة، والصرامة في تصوير واقعة معينة، ونقصد بالدقة والصرامة ارتباطه بتاريخ، وأسماء وشخصيات وأماكن معينة، لا يحق له اجترار بعضها من بنات أفكاره، بينما يقوم العمل الروائي أساساً على الخلق، وعلى دور المبدع وقدرته في نسج عوالم قد تتقاطع مع التاريخ، ولكنها لا تكرر آلياً.

يصح بعد الذي سبق الاستكانة إلى طرح مؤداه أن الرواية العربية في بعض نماذجها «نهلت من التاريخ نتائج، وحفقت في مسلماته، وأكملت ما سكت عنه التاريخ، وصححت ما زيفه»^{١٢}، والأكد أن تتبع الرواية الجزائرية مثلاً، وهي جزء لا يتجزأ من الرواية العربية وحتى العالمية يلحظ بسهولة أنها مثلت رافداً أساساً، أثرى المتن الحكائي وأثث عوالم المتخيل الجزائري ولا يزال.

تختلف طريقة الروائي في التعامل مع الأحداث التاريخية، عن طريقة المؤرخ الذي «يُهمش تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة»^{١٣}، في حين أن الروائي يهدف إلى المزاجية بين ما هو تاريخي وما هو متخيل بغية تشييد معمار روائي نسقه الأساس البعد الجمالي، والسعي الحثيث لتلمس مواطن الخلل في التاريخ السلطوي، ذلك الخلل الذي أفرز واقعا عربياً يُحرّكه الشك في تفاصيل ما مضى، والشك في ما هو آت.

التاريخ في الرواية الجزائرية وفق وجهة نظر بعض كتابها وبعض نقادها:

الأمر نفسه يذهب إليه الروائي جيلالي خلاص الذي صدر له إلى الآن الروايات الآتية:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
رائحة الكلب	١٩٨٥
حمام الشفق	١٩٨٦
عواصف جزيرة الطيور	١٩٩٨
زهور الأزمنة المتوحشة	١٩٩٨
الحب في المناطق المحرمة	٢٠٠٠
قرة العين	٢٠٠٧

ويضيف خلاص قائلا «لم أكتب روايات تاريخية، ولكنني لا أنكر أنني كثيرا ما وظفت التاريخ كذريعة في رواياتي، فأنا مولع بتاريخ بلادي المليء بالبطولات والخيبات أيضا»^{١٠}، وهو الأمر الذي نلّفه لدى جل كتّاب الرواية في الجزائر، مع اختلاف في الدوافع والأهداف.

وفي نزعة متشائمة، تُلّفها بعض المنطقية يُصرّح مرزاق بقطاش، صاحب رواية (طيور في الظهيرة) وروايات أخرى هي:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
طيور في الظهيرة	١٩٧٦
اليزاة	١٩٨١
عزوز الكابران	١٩٨٩
دم الغزال	٢٠٠٢
يحدث ما لا يحدث	٢٠٠٤
خويا دحمان	٢٠٠٧
رقصة في الهواء الطلق	٢٠٠٩

قلت يُصرّح بخشيته أن يكون استحضار التاريخ في الرواية العربية بصفة عامّة، محض موضوعة زائلة^{١١}، ثم يُضيف في شيء من المنطقية قائلا: «أنا أومن بأن رواية الثورة الجزائرية لم تولد بعد، على الرّغم من أنها صارت جزءا من التاريخ، ذلك أن الرواية تتضجّ على نار هادئة»^{١٢}، ويوافقه في هذا الروائي والناقد محمّد ساري، صاحب الروايات الآتية:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
---------------	--------------

١٩٨٣	على جبال الظهرة
١٩٨٦	السعير
١٩٩٧	البطاقة السحرية
٢٠٠٣	الورم
٢٠٠٧	الغيث

ولكنّ محمّد ساري يُقدّم مبرّرا أكثر منطقية وإقناعا ممّا ذكره بقطاش، حول مسألة أن الرواية التي تستحضر التاريخ الوطني/الثورة التحريرية لمّا تظهر بعد لأنها تحتاج وقتا أطول من الذي يفصلنا عن تلك الثورة، ولكن السبب الأساس في اعتقاد محمد ساري يكمن في أن بعض قادة الثورة، لا يزالون على قيد الحياة، ويتابعون كل ما يُقال عن الثورة وعن قادتها، «فكيف يُمكن لكاتب أن يتعرّض لتناقضات قادة الثورة والتصفيات الجسدية والمؤامرات دون أن يُثير سخط وغضب أبطرة هذه الثورة الأحياء، أو حراس إرثهم»^{١٣}، ولعلّ النقاش الذي تثيره في الوقت الراهن موضوعة إصدار مذكرات الذين عايشوا الثورة* خير دليل على أن الحقائق لم ولن تظهر بعد.

وإذا جننا إلى واسيني الأعرج، صاحب السبق الكمي على الأقل في الرواية الجزائرية، لأنّه أصدر إلى الآن ما يكاد يساوي العشرين نصا روائيا:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
جغرافية الأجساد المحروقة	١٩٧٩
وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر	١٩٨١
وقع الأحذية الخشنة	١٩٨٢
نوار اللوز	١٩٨٣
مصرع أحلام مريم الوديعة	١٩٨٤
ما تبقى من سيرة لخضر حمروش	١٩٨٥
ضمير الغائب	١٩٨٩
فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	ج ١.. ١٩٩٠ / ج ٢.. ١٩٩٣
سيّدة المقام	١٩٩١
ذاكرة الماء	١٩٩٧
شرفات بحر الشمال	٢٠٠١

قداسة، كما لا تعني معاداته كلياً، لأنّ التأمل والبحث عن التفاصيل وعدم التسرع في الحكم، أمور في غاية الأهمية، ولها وزنها لحظة الحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ^{١٨}.

نأتي الآن إلى رأي الروائي الحبيب السايح صاحب الأعمال الروائية المبيّنة في الجدول الآتي:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
زمن النمرود	١٩٨٥
ذاك الحنين	١٩٩٧
تماسخت-دم النسيان	٢٠٠٢
تلك المحبة	٢٠٠٢
زهوة	٢٠١١

يعتقد السايح أنّ التاريخ يمكن أن يُعتبر مادة الرواية ورافداً مهماً من روافدها، مع ضرورة الإشارة إلى أنّ الرواية فعل تخيلي بالأساس، وأنه من غير الممكن الفصل في التحليل بين المادة التاريخية والمادة الروائية، مع التركيز على أنّ الكتابة الروائية هي «فعل التفاصيل وقول اللامقول، والدخول في عالم الخفايا»^{١٩} التي يتجاوزها المؤرّخ نزولاً عند رغبة نخب سلطوية معيّنة.

يتقاطع الروائي أمين الزاوي الذي أصدر الروايات الآتية:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
سهيل الجسد	١٩٨٣
السماء الثامنة	١٩٩٤
ويجيء الموح	١٩٩٨
امتداد	
وحشة اليمامة	٢٠٠٢
يصحو الحرير	٢٠٠٢
العرشة	٢٠٠٥
شارع إبليس	٢٠٠٩
حادي التيوس	٢٠١١

مع الآراء التي ذكرناها إلى الآن، ولكنّه في محاولته تلمّس الفرق بين نظرة كل من المؤرّخ والروائي للتاريخ، فإذا كان المؤرّخ ينظر إلى التاريخ على أنّه ماضٍ وفقط في اعتقاد الزاوي- فإنّ التاريخ «بالنسبة للروائي ليس الماضي، بل

مخطوطة شرقية	٢٠٠٣
طوق الياسمين	٢٠٠٤
كتاب الأمير	٢٠٠٦
كريماتوريوم. سوناتا لأشباح القدس	٢٠٠٧
أنثى السراب	٢٠١٠
البيت الأندلسي	٢٠١٠
جملكية أرابيا	٢٠١١

فإننا نلّفه في البداية يتقاطع مع ما قاله محمّد ساري، عن استحالة كتابة التاريخ الوطني روائياً، كون بعض صنّاعه لا يزالون على قيد الحياة، ولكنّ واسيني يتحدّث عن استحالة ذلك بالنسبة للمؤرّخ، فيقول إنّ هنالك حقائق لا يقولها المؤرّخ، بسبب حسابات سياسية خارج تاريخية: سياسية، اجتماعية، إيديولوجية، حزبية ضيقة، أو حتى شخصية مباشرة، تمسّ بشراً ما يزالون على قيد الحياة»^{٢٠}، وإذا كان هذا حال المؤرّخ، فكيف تراه يكون حال الروائي، إن هو تعامل مع المعطيات التاريخية، دون إضفاء مسحة تخيلية، تنقل عمله من التسجيلية إلى التخيلية بوصفها نسغ الكتابة الروائية.

وفي معرض حديثه عن علاقته بالتاريخ الوطني في كتاباته الروائية، يُصرّح واسيني الأعرج أنه عندما فكر في كتابة روايته (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) كان في رأسه سؤال يتعلق باستعادة «التاريخ الوطني الجزائري، وإعادة قراءته في زواياه الأكثر تخفياً»^{٢١}، ويُضيف أنّه كان «داخل سؤال مُقلق لا يُعبّر عنه إلا قلق الرواية: لماذا لم تُفض الثورة الوطنية على الرغم من ضخامة التضحيات، إلى ما كان يُفترض أن يُفضي إليه»^{٢٢}، هذه الأسئلة وأخرى يشترك فيها ربيّما- جلّ كتاب الرواية في الجزائر، الذي تعاطوا مع التاريخ الوطني، ممثلاً في ثورة التحرير، منقسمين في ذلك إلى اتجاهين، اتّجاه كتب أصحابه عن الثورة، لتمجيد صناعها، وإعادة بعث بطولاتهم، واتّجاه كتب أصحابه عن الثورة بُغية إنارة الجوانب التي أغفلها المؤرّخ، وتناساها كتاب الاتجاه الأوّل، فالتاريخ الوطني «الذي قال الكثير عن الغطرسة الاستعمارية... لم يقل شيئاً عمّا كان يحدث داخل الثورة، وكأنّ ما كان يحدث داخلها، لا ينتمي إلى التاريخ ولا إلى الثورة»^{٢٣}، وعليه فإنّ واسيني الأعرج يُصرّ على فكرة أنّ التعاطي مع التاريخ لا تعني بالضرورة إحاطته بهالة من

الاشتغال عليه روائيا أن يضيف ما لم يذكره المؤرخ، فالرواية «تقول التاريخ بالتفاصيل الصغيرة، تُحلل وتشرح وتستننتج الأسباب»^{٢٤}، وهذا ما يُميّزها عن فعل التاريخ المقيّد.

هذا عن آراء كُتّاب الرواية حول مسألة العلاقة بين الرواية والتاريخ وحضور هذا الأخير في المُبدع الروائي الجزائري، فكيف نظر الناقد الجزائري المشتغل على الرواية إل هذا؟

سنفتتح حديثنا عن الآراء النقدية بخصوص المسألة التي ذُكرت آنفا، بطرح موقف الناقد مخلوف عامر صاحب الباع الطويل في الاشتغال على الإبداع القصصي في الجزائر، حيث صدر له إلى الآن في باب النقد ما يلي:

-تطلّعات إلى الغد (١٩٨٣).

-تجارب قصيرة وقضايا كبيرة (١٩٨٤).

-مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر (١٩٩٨).

-الرواية والتحوّلات في الجزائر (٢٠٠٠).

-متابعات في الثقافة والأدب (٢٠٠٢).

-توظيف التراث في الرواية الجزائرية (٢٠٠٥).

-مراجعات في الأدب الجزائري (٢٠٠٩).

-الواقع والمشهد الأدبي..نهاية قرن وبداية قرن (٢٠١١).

-بالإضافة إلى عشرات المقالات في المجالات المحليّة والعربية.

يؤكد مخلوف عامر أنّه من النادر «أن نطالع عملا أدبيا كُتب في الستينات والسبعينات، دون أن تحضر فيه حرب التحرير بصورة أو بأخرى»^{٢٥}، والحق أنّ هذا يصدّق على جل الروايات الجزائرية، حتى تلك التي صُدرت في السنوات الأخيرة. وبحثا عن مبرر للحضور المكثف الذي مارسه التاريخ/الذاكرة الوطنيّة في الرواية يؤكد الناقد أنّ الروائي الجزائري وجد نفسه «بين فكي كماشة، صورة الماضي القريب، وصدمات الواقع المتحوّل، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير يُسائلها طورا، ويتلذذ يذكرها أطوارا»^{٢٦}، ولعل القارئ يلاحظ أنّ الناقد قال عن الروائي إنه يُسائل الثورة/التاريخ/الذاكرة

هو المستقبل، الروائي يرى إلى الخلف كي يتقدّم ويتقدّم معه القارئ»^{٢٠}، وهو أمر لا يتفق معه الروائي بشير مفتي، الذي يُعتبر من أبرز الروائيين الشباب، وقد صدر له:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
المراسيم والجنائز	١٩٩٨
أرخبيل الذباب	٢٠٠٠
شاهد العتمة	٢٠٠٢
أشجار القيامة	٢٠٠٥
بخور السراب	٢٠٠٧
خرائط لشهوة الليل	٢٠٠٨
دمية النار	٢٠١٠

حيث يقول إن: «الروايات العربية التي راهنت على التاريخ... ظلت أسيرة لخطاب تاريخي موجّه»^{٢١}، مع احتمال أن يكون مفتي يقصد بكلامه روايات بعينها.

وكيما لا نظلم الصوت النسوي، الذي فرض وجوده في عالم الرواية الجزائرية محليا وعربيا، نُشير إلى رأي الروائية زهور ونيسي التي صدر لها إلى الآن:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
من يوميات مدرّسة حرّة	١٩٧٩
لونجا والغول	١٩٩٣
جسر للروح وآخر للحنين	٢٠٠٧

ترى زهور ونيسي أنّ المبدع «مُحلّ من نوع آخر، غير مطلوب منه إبراز الحقائق كما هي دون زيادة أو نقصان»^{٢٢}، أي أنّه يمتلك هامش حريّة يُتيح له إعادة تركيب الواقعة التاريخية وفق ما يساعده في تشييد عمله الأدبي، وتضيف الروائية فضيلة الفاروق صاحبة الروايات الآتية:

عنوان الرواية	تاريخ صدورها
مزاج مراقبة	١٩٩٩
تاء الخجل	٢٠٠٣
اكتشافات الشهوة	٢٠٠٥

أنّ تاريخ الثورة التحريرية «ثروة حقيقية لا يُقدّر الجزائريون ثمنها»^{٢٣}، لأنّها تُعتبر مَعينا ثريا من شأن

ونختم حديثنا عن آراء النقاد حول العلاقة بين الرواية الجزائرية وذاكرة الوطن التي ترسم غالبا في الثورة التحريرية، بالإشارة إلى أسئلة جوهريّة يطرحها الناقد بشير بويجرة محمد في قوله: «ما هي شرعية المتن الروائيّة في الجزائر؟ هل هي بنت الحادثة التاريخية كما وقعت فعلا؟ وذلك قول ما زال يُردّده كثير من المتعاملين مع تلك المتن، أم هي بنت المخيال والمخيالية الجزائرية؟ أم هي بنت لكلّيهما؟»^{٢٠}، وهي أسئلة حرّكت النقد الروائي الجزائري، وسحرّكه مستقبلا، فالعودة إلى الذاكرة الوطنية في الرواية معيّنة غير «مرشّح للنضوب، لغياب المؤشرات الدالة على ذلك»^{٢١}، حيث لا يزال الحوار القائم بين كتاباتنا الروائية وتاريخنا الوطني مستمرا إلى الآن.

التاريخ في النماذج الروائيّة عيّنة الدراسة:

- العيّنة التطبيقية. مبررات الاختيار:

تروم هذه المداخلة الإشارة إلى الوشائج الموجودة بين التاريخ ونماذج من الرواية الجزائرية، وقد اتخذت المدونات الروائية التالية عيّنة تطبيقية:

١- اللاز (١٩٧٢) للطاهر وطار.

٢- ذاكرة الجسد (١٩٩٣) لأحلام

مستغانمي.

٣- مذنبون.. لون دمهم في كفي (٢٠٠٨) للحبيب السايح.

٤- شارع إبليس (٢٠٠٩) لأمين الزاوي.

فما تراها الدوافع التي أدّت بنا إلى اختيار هذه الروايات دون غيرها؟

أولا لا ينبغي أن يعتقد القارئ أن اختيار تلك الأعمال تمّ لأنها الوحيدة التي تتقاطع مع التاريخ/الذاكرة الوطنية، فذلك يصدّق على جل ما صدر من روايات جزائرية إلى يومنا هذا. لقد اخترنا الاشتغال على هذه الروايات المتباعدة زمنيا في تاريخ الصدور، لنؤكد استمرار حضور التاريخي في الروائي .

لقد وظّف الطاهر وطار الثورة أو استحضرها في

طورا، ويتلذذ بذكرها أطوارا عدّة، وفي هذا إشارة إلى أن الروايات التي تحاور التاريخ وتساّله بجدة قليلة، وهذا يذكّرنا بما قاله الروائي محمد ساري حول استحالة ظهور روايات تكشف مستورا أباطرته أحياء، وحرّاس إرث من رحل منهم يُمارسون الرقابة باستمرار.

يُميّز مخلوف عامر لحظة اشتغاله على المتن الروائي الذي استحضّر التاريخ، بين نوعين من الاستحضار، استحضار لا يتجاوز الوصف والتغني بمجد ما، ويُمثّل لهذا

بروايات كثيرة نذكر منها (البزاة) لمرزاق بقطاش، و(هموم الزمن الفلاقي) لمحمد مفلّاح، وتقابل هذا اللون من الاستحضار أعمال روائية تجاوزت ذلك التغني ولم تبقى «في حدود التعاطف والوصف، بل تجاوزت ذلك إلى النقد»^{٢٢} مثل روايات (اللاز) للطاهر وطار، و(التفكك) لرشيد بوجدرّة، و(سهيل الجسد) لأمين الزاوي، و(ماتبقى من سيرة لخضر حمروش) لواسيني الأعرج

نُسجل ونحن بصدد عرض آراء نقدية قارب أصحابها مسألة العلاقة بين التاريخ والرواية الجزائرية، تقاطع دراسات نقدية عدّة حول فكرة أن الرواية الجزائرية في استحضارها التاريخ الوطني ربطت بين عملية مساءلة التاريخ الرسمي، ودور المثقف في ذلك، يقول عبد القادر رابحي

مؤكدًا أن جل «النصوص الروائية الجزائرية تتخذ من شخصية المثقف محورا تدور حوله مختلف الأحداث، فالمثقف هو المبشّر بالتغيير القادم في رواية السبعينات ، وهو المنتقد لواقعه والناقد للتاريخ والهوية في رواية الثمانينات، وهو المأزوم والمهزوم تحت وطأة الواقع في رواية التسعينات من القرن العشرين»^{٢٣}، خاصة في ظل ما عرفته كل تلك المراحل، من تحولات مجتمعية عميقة، أثّرت ولا تزال في مفصليات الكتابة الروائية الجزائرية التي سعت في نماذج كثيرة منها إلى «تقديم وعي الطبقة المثقفة بمسألة السلطة، وتصوورها للعلاقات الاجتماعية والثقافية القائمة في المجتمع، أو تلك التي ينبغي أن تقوم مستقبلا»^{٢٤} ، على حدّ تعبير الناقد علّال سنفوقة، صاحب الدراسة المتميزة (المخيّل والسلطة.. في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية).

فتطلب من زيدان المثقف الشيوعي على لسان الشيخ (سي مسعود) أن يتنازل عن مبادئه، ولكنه رفض ففقد رأسه بمعية زملائه الأجانب على يد ثورة ناصرها فأهدته موته مطرزا بفجيرة ولده الذي ودّع عقله لحظتها، وراح يجوب شوارع الجزائر المستقلة وهو يصيح (ما يبقى في الواد غير حجاروا)... .

٢-ذاكرة الجسد..ذاكرة الوطن:

من لحظات الفجيرة تنبثق رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد)، التي تنطلق من حزن حاضرها باتجاه جزن ماضيها، حيث تصوّر لنا (خالد بن طوبال) الرجل الذي يحمل بيد واحدة الوطن المضرج بدماء ذاكرة موبوءة، رجل يختزل الوطن في مدينة والمدينة في جسر، خالد الذي يُخبرنا أنه يعيش في فرنسا التي كانت بالأمس القريب مُستعمِرا عاث فسادا في الجزائر.

يحدث التحول عندما يلتقي (خالد) الشابة (حياة عبد المولى)، هذه الفتاة التي أعادته إلى الورا، أيام كان في تونس يعالج إصابة أفقدته ذراعه، فيتذكر كيف أوصاه والد حياة بحمل رسالة إلى عائلته في تونس، شريط الذكريات ذاك يُمكن خالد بن طوبال من عرض تاريخ الجزائر انطلاقا من أيام الثورة التحريرية مرورا بسنوات اقتسام الغنائم وصولا إلى انكسارات عشرية الدم، وتصور الرواية كيف حاد بعض قادتها عن مبادئ نوفمبر فعاثوا في البلاد فسادا ودفعوا بها إلى الهاوية.

٣-مذنبون..لون دمهم في كفي..حكموا التاريخ:

لا تنهض رواية (مذنبون) للحبيب السايح على الاستحضار المباشر للتاريخ/الثورة، بل تُقدّم في متنها الأساس موقف شريحة من الجزائريين اتجاه قضايا الراهن، (مذنبون) رواية تتحدث عن المحنة التي عاشتها الجزائر إبّان العشرية الأخيرة من القرن الماضي، أو بالأحرى تعالج ما أفرزته، حيث يُقدّم لنا السارد حكاية تتضمن حكاية رشيد الشاب المثقف الذي أنهى دراسته الجامعية والتحق بصفوف الجيش الوطني الشعبي لأداء الخدمة الوطنية، لكن وفي أثناء ذلك تقوم مجموعة إرهابية باغتيال أفراد عائلته (والده، والدته، وأخته مبروكة) والوحيدة التي نجت من المجزرة أخته الصغرى نجاة.

تُصور لنا الرواية عزم رشيد الانتقام من الفاعلين، خاصة وأنه يعرف أمير الجماعة الإرهابية (لحول ولد قلة)، ولكن رشيد فوجئ بإصدار السلطات عفوا عن الإرهابيين

باكورتته (اللاز)، بعد حوالي عشرة سنوات من الاستقلال، وكذلك فعلت أحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد) بعد ثلاثة عقود من حصول الجزائر على استقلالها، وبعد (ذاكرة الجسد) بأكثر من عشر سنوات، استحضّر الحبيب السايح التاريخ في نصه (مذنبون)، وفي الفترة ذاتها تقريبا يفعل أمين الزاوي الأمر ذاته في روايته (شارع إبليس)، وكمثل صنيع هؤلاء، فعل، وسيفعل آخرون ما دام التاريخ الوطني الصحيح إلى حد بعيد، مغيبا في دهاليز التاريخ الرسمي، الطافح بالانتصارية والمتمشّح بالقداسة.

كما نُشير إلى أننا اخترنا هذه الروايات لأنها تُصنّف ضمن الاتجاه الذي يستحضر التاريخ/الذاكرة لنقده، ومحاولة إعادة صياغة بعض جوانبه، لا تمجيد على شاكلة ما قام به بعض كتاب الرواية خاصة في مرحلة البدايات.

-الحكاية المحورية في العينة التطبيقية:**

١-اللاز..نقد التاريخ:

تلك هي الرواية، فن التفاصيل الصغيرة، إغفاءة واحدة، شُرود واحد كان كافيا لسرد تاريخ ثورة كاملة،تفتتح رواية (اللاز) على طابور يقف فيه أفراد من عوائل الشهداء ومن بينهم الشيخ (الربيعي)، الذي يحمل نصف شهيد في جيبه، وعندما يحين دوره يُسلم البطاقة/نصف الشهيد ليستلم المنحة/النصف الثاني من شهيد ضحى من أجل الوطن، في وقفته تلك التي طالت أسند الشيخ (الربيعي) ظهره إلى الجدار «ليطلق العنان لمخيلته، يتحسّس الجراح... شيء عشناه، وشيء سمعناه، وشيء نتخيلُه»^{٣٢}، تلك هي الإغفاءة، ذلك هو الشُرود الذي سيكسره الموظف من خلف الشباك، عندما يطلب من الشيخ بطاقة الاستفادة.

في شُروده ذاك يتكلّم الشيخ الربيعي عن الأمس، يتحدث عن (اللاز) الفتى اللقيط الذي يستغل علاقة مشبوهة جمعت بينه وبين ضابط فرنسي، ليهرّب المجاهدين من المعتقل إلى الجبال، (اللاز) الذي التقى مرة (زيدان) والده، المثقف الأحمر الوفي للثورة والمبادئ والوطن. غير أن أمر اللاز اكتشف بسبب (بعطوش) الخائن، الذي تحوّل في لحظات إلى بطل، قتل حلم الأمس وصادر الغد بكل من فيه وما فيه.

تُصور الرواية اللقاء الذي تمّ بين اللاز وزيدان، عندما استدعت القيادة/الجهة هذا الأخير، لأمر جلّ فحواه عزمها حل كل التشكيلات السياسية بُغية توحيد الجهود،

يستنتج قارئ الروايات التي نشتغل عليها، يُبسر دلالة الارتداد وهاجس العودة إلى الماضي، ذلك أن تلك الروايات، يربط السارد في كل منها بين الراهن والماضي، الذي تحصره هذه الروايات في مرحلة الثورة التحريرية.

وعليه باستطاعتنا القول إن روايات (اللاز) و(ذاكرة الجسد) و(مذنبون) و(شارع إبليس)، لا ينبثق فعل السرد فيها من الماضي في حد ذاته، فكلها تنطلق من لحظة راهنة وتتجه صوب التاريخ، ففي رواية (اللاز) يقودنا السارد ومنذ الفقرات الأولى إلى الماضي، على لسان الشيخ الربيعي، في وقفته تلك أمام شبّاك صرف منح الشهداء، وكأنّ وطار يستعجل مغادرة الحاضر، الذي ليس سوى نتيجة لما حدث سافلا.

واستنادا إلى ذلك نستطيع القول إنّ وطار يروم «نقد مسار الثورة النضالي، وإدانتها بالكشف عما ارتكبته الثورة من أخطاء»^{٣٣} هذا الكشف الذي لن يتم إلا بالعودة إليها والكشف عن تفاصيلها.

الأمر نفسه يلاحظه قارئ (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، التي يُشكّل الارتداد عمودها الفقري، إذ تُعدّ سفرا في الذاكرة، وحفرا في عمر يتنفس صاحبه مزيجا من التناقضات، التي يُغذيها تاريخ نضالي، وراهن تلفه الخيبات والانكسارات^{٣٤}، انكسارات دفعت الحبيب السايح في روايته (مذنبون) إلى استدعاء الذاكرة بُغية تحكيمها في ما آل إليه الحاضر، خاصة غداة إعلان السلطة العفو عن فئة سارت بالجزائر إلى الهاوية.

أما رواية (شارع إبليس) لأمين الزاوي، فتتأسس على عملية السرد، التي أعلنت (زبيدة) أنها ستقوم بها، ولكنها سرعان ما تتخلى عنها لإسحاق الذي يفتتحها، بخيبة خيانة الثورة لوالده، ويختمها بخيبة أمل التاريخ والوطن في (المانو) أحد قادة الثورة، بالإضافة إلى تحوّل القائد الذي خان بالأمس، ويخون اليوم كيف لا وهو يدعو الشباب إلى ثورة أخرى، وهكذا تصبح الأذية التي لحقت الوطن بسببه مزدوجة، حيث تنكّر للوطن والحقيقة بالأمس، عندما اغتال والد إسحاق غدرا، ويدفع الشباب المتحمّس لاغتيال الوطن اليوم، يُقدّم الرواية كل ذلك عن طريق سلسلة من الارتدادات تمكن إسحاق من رسم صورة الحاضر استنادا إلى الماضي.

-المسكوت عنه ودور المثقف في كشف الحقائق:

الذين يُسلمون أسلحتهم، حيث رفض ذلك وقرّر تحقيق العدالة بنفسه، فقتل (لحول) ليلة عودته من الجبل، ونكل بجثته، وفي أثناء تقديم هذه الحكاية، تُقيم الرواية حوارا مع التاريخ، إلى درجة أنها تكاد تُطالب بتحكيم التاريخ قبل العفو عن الإرهابيين الذين أذنبوا والدليل على ذلك دم بريء يخضب كف الوطن، فمن خان الوطن بالأمس (جدّ لحول) الحركي، خان الوطن اليوم أيضا (لحول) الإرهابي)، ومن دافع عن الأرض والعرض بالأمس (جدّ رشيد) الشهيد، يُدافع اليوم عن كرامة الوطن (رشيد)، تكاد الرواية تقول في اعتقادنا: حكموا التاريخ.

٤-شارع إبليس..خفايا الأمس:

يرسم الزاوي أمين في هذه الرواية حكاية (عبد الله بن كرامة) أو (إسحاق) أو (جرو الجبل)، الشاهد على الخيانة، والمطلع على خفايا الأمس وخيبات اليوم، جرو الجبل الذي رافق والدته الجميلة، عندما قرّرت الالتحاق بزوجها في جبل من جبال الغرب الجزائري، ومساعدته في وقوفه مع الثورة، ودعم وفائه لها.

يُطلّنا إسحاق الذي اختفى في نهاية الرواية، على خيباته التي لا لون لها، فيحدثنا عن نظرات ممثّل الجبهة الجائعة إلى والدته، نظرات دفعته إلى تدبير مكيدة لإبعاد والده ثم لاغتياله والاستحواذ على زوجته (أم إسحاق)، التي شاركت في حبك سيناريو إبعاد زوجها، وبعد سنوات تنجح الثورة، ويتحقّق الاستقلال، فينتقل إسحاق (جرو الجبل) إلى وهران للعيش مع أمّه وزوجها القائد، وتستمر الحكاية فتبيّن لنا نقمة إسحاق على والدته وسعيه للانتقام منها ومن القائد، وقد تمّ له ذلك عندما تزوّج القائد (زبيدة) الشابة، التي اختلى بها إسحاق مرات عدة بمباركة خفية من والدته.

وبعد فترة يسافر إسحاق إلى دمشق لإتمام دراسته، وليُكمل لنا حلقات خيباته، انطلاقا من لقائه بجزائريات يمارسن تجارة الجسد في دمشق، وهن بنات ثورة المليون ونصف المليون شهيد، ولكنّ خيبته الكبرى هناك كانت لحظة علم أن الجزائري المدعو (المانو) وهو أحد أبطال ثورة التحرير، والذي أشيع عنه أنه انتقل من الجزائر إلى المشرق لنصرة فلسطين، يُتاجر في بيع الأعضاء البشرية، ثم تكتمل الخيبة عندما يرسم لنا أن القائد (الخائن بالأمس) صار ملتجيا، يدعو إلى الثورة على نظام كان من ركانه.

-دلالة الارتداد وهاجس العودة إلى الماضي:

٢- فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٣٦٩.

٣- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٤- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، ودار الكتاب العالمي-الأردن، ط ١، ٢٠٠٦، ص ١٣٤.

٥- المرجع نفسه، ص ١٠٨.

٦- فيصل درّاج، الرواية وتأويل التاريخ، ص ٦، ويراجع أيضا: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص ١٣٧، ونيل سليمان، الرواية العربية-الأردن، مركز الحضارة العربية، دط، ص ٥٩.

٧- اعتمدنا في ترتيب النصوص الروائية لكل كاتب على:

- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار-تونس، ط ١، ٢٠٠٥، ص ص ٢٩١/٢٨٥.

- المختار بوعناني، ببليوغرافيا الرواية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران، العدد ٠٢، مارس ٢٠٠٥، ص ص ١٩٦/٢٠٤.

- بالإضافة ما يملكه الباحث من نصوص روائية، خاصة تلك التي صدرت ما بين ١٩٩٠ و ٢٠١٠، ولا بدّ من الإشارة هنا إلى احتمال وجود خلط ما في ترتيب الأعمال أو في تاريخ صدورهما، وهو أمر لمسّه الباحث في الدراسات الببليوغرافية التي اعتمدها.

٨- زينب قبي، الرواية والتاريخ (آراء روائيين جزائريين في الموضوع)، مجلة الثقافة، منشورات وزارة الثقافة، العدد: ٠٩، يناير ٢٠٠٧، ص ١٤٨.

٩- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

١٠- م ن، ص ١٥٢.

١١- ينظر: م ن، ص ١٥٣.

١٢- ن، ص ن.

١٣- جريدة الخبر (اليومية)، العدد: ٦٥٢٢، السنة ٢١، عدد يوم ٢٠١١/١٠/٣١.

* نذكر هنا مثالا: -مذكرات العقيد الطاهر الزبيري (نصف قرن من الكفاح)، دار الشروق للإعلام والنشر، ط ١، ٢٠١١. -والحوار مع أجري مع الشريف مهدي (أول أمين عام لرئاسة الأركان)، نشر مسلسللا في جريدة الخبر، ما بين ١٧ و ٢٢ جانفي ٢٠١٢.

١٤- واسيني الأعرج، الرواية التاريخية أو هام الحقيقة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة-الجزائر، العدد: ٢٠٠٩، ١٩، ص ١٨.

أشرنا سابقا وفي أكثر من موضع إلى طبيعة الفضاء الذي تسبح فيه الرواية، في علاقتها مع التاريخ، وكيف أنّها تستغل كونها جنسا أدبيا يحوز حريته الخاصة في التعبير، فتتحم عوالم التاريخ وتفضح ما غيبه، أو تناساه، أو لم يمنحه حقّه، والحق أنّ قراءة المتن الروائي الذي اتخذناه عيّنة تطبيقية، يكشف اختلاف المادة التاريخية المعبر عنها روائيا عن التاريخ الرسمي، الذي لم يُخبرنا إلى الآن في صياغته الرسمية. بحدوث خيانات ما في مسارات الثورة التحريرية، ولم يُحدّثنا حتى عن الأزمات والصراعات التي نشبت بين القادة في مرحلة ما بعد الاستقلال مباشرة، وهي أمور تطالعها الأجيال الجديدة بنوع من الفضول والاستغراب والذهول.

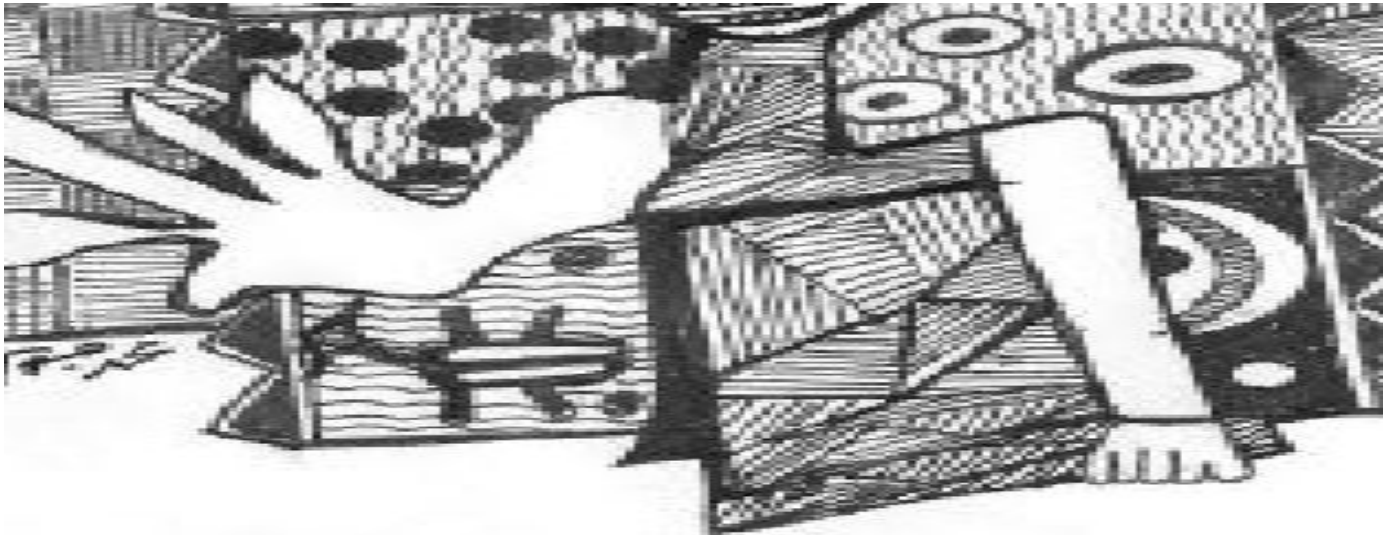
ومن الملاحظات المهمة التي سجلناها أثناء حوارنا مع المدونات الروائية عيّنة الدراسة، الحضور المميز لشخصية المثقف، ذلك أنّ الروائي يتخذ « من حالات المثقف البطل، وهو يعبر الأزمنة المعاصرة للدولة الوطنية المفجوعة بصدامية الحادثة التاريخية، وتشنجاتها، مركبة عبور دائمة يتلبّس فيها الأقنعة المناسبة لهذه المراحل»^{٣٥}، ف شخصية (زيدان) المثقف الشيوعي الذي قتل في رواية (اللاز)، دليل إدانة يكشف ما تخلل الثورة، التي اغتالت مثقفا خدمها، فخدمت بقتله فرنسا الاستعمارية، ورفعت في المقابل الخائن (بعطوش)، والملاحظة ذاتها نسحبها على (خالد بن طوبال) المثقف الذي فضّل المنفى الاختياري، على خيانة تاريخه النضالي، كذلك الأمر بالنسبة (لرشيد) الذي أخذ حقّه بيده، لأنّ التاريخ صفح دون وجه حق عن (لحول) الإرهابي حفيد الحركي الذي خان الوطن بالأمس، أمّا (إسحاق) بطل رواية (شارع إبليس) لأمين الزاوي، فاختار الاختفاء مادام التاريخ مصرا على ملاحظته بصور الخيانة، التي تتكرر وفق صياغات تبدو مختلفة ولكنها واحدة.

ولا ضير في الأخير من الإشارة إلى أن هذه الورقة البحثية، لم تمنح الموضوع حقّه من الرصد والمتابعة، فعسى أن نكون وُفقنا من خلالها في رسم صورة تقريبية عن تعامل الروائي الجزائري مع تاريخ الجزائر في بعض مراحلها.

-إحالات ومراجع البحث:

١- ينظر: جورج لو كاش، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، دار الطليعة-بيروت، دط، ١٩٧٨، ص ٨٩.

- ^{١٥}- المرجع نفسه، ص ١٩.
- ^{١٦}- نفسه، ص ٢٠.
- ^{١٧}- ن، ص ٢١.
- ^{١٨}- ينظر: نفسه، ص ١٧ و ص ٢١.
- ^{١٩}- زينب قبي، الرواية والتاريخ، ص ١٤٨.
- ^{٢٠}- نفسه، ص ١٥٢.
- ^{٢١}- ن، ص ١٥٠.
- ^{٢٢}- ن، ص ١٥١.
- ^{٢٣}- ن، ص ١٤٩.
- ^{٢٤}- ن، الصفحة نفسها.
- ^{٢٥}- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط١، ٢٠٠٥، ص ٠٩.
- ^{٢٦}- المصدر نفسه، ص ٢٦. ويراجع كتابه: الرواية والتحوّلات في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب-دمشق، د ط، ٢٠٠٠، ص ١٢.
- ^{٢٧}- مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات، ص ١٢.
- ^{٢٨}- عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي (مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله)، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر (الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات)، المركز الجامعي بسعيدة، ١٦/١٥ أفريل ٢٠٠٨، منشورات دار الأديب، ٢٠٠٨، ص ٤٩.
- ^{٢٩}- علّال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣.
- ^{٣٠}- بشير بويجرة محمد، المتن الروائي المخيال والمرجعية، مجلة دراسات جزائرية (مذكور)، ص ١٥٢.
- ^{٣١}- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار-تونس، ط١، ١٩٩٩، ص ٨٣.
- ^{**}- نشغل في هذه الورقة البحثية على الروايات التالية:
- الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨١.
- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات anep، ط١٨، ٢٠٠٤.
- الحبيب السايح، مذنبون..لون دمهم في كفي، دار الحكمة، ط١، ٢٠٠٨.
- أمين الزاوي، شارع إبليس، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٩.
- ^{٣٢}- الطاهر وطار، اللاز، ص ١٠.
- ^{٣٣}- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص ١٢١، وينظر كتابه: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط١، ٢٠٠٣، ص ١١٥.
- ^{٣٤}- ينظر: هند سعدوني، الخطاب الروائي النسوي بين (أنا) الكاتبة و(هي) البطل، ضمن كتاب الكتابة النسوية التلقي والخطاب والتمثلات، (مجموعة من المؤلفين)، منشورات المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية-وهران، دط، ٢٠١٠، ص ١٨٧.
- ^{٣٥}- عبد القادر رابحي، إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، ص ٥٠.



في الجوانب اللغوية للترجمة



رومان ياكوبسون

ترجمة: باقر جاسم محمد

على وفق ما يذهب إليه برتراند راسل، «لا يمكن للمرء أن يفهم كلمة 'جبنة' إلا إذا كان لديه اطلاع و معرفة شخصية بالجبنة.» (١) ومع ذلك ، إذا تابعنا مبدأ رسل الأساسي و جعلنا اهتمامنا «يتركز على الجوانب اللغوية من المشكلات الفلسفية التقليدية» فإننا سنكون حينها مضطرين إلى القول بأن لا أحد يستطيع أن يفهم كلمة 'جبنة' إلا إذا كان يحوز معرفة شخصية بالمعنى المخصص لهذه الكلمة في الشفرة المعجمية (lexical code) للغة الإنجليزية ، و لذلك فإن أي شخص أت من ثقافة مطبخية لا توجد فيها الجبنة سيفهم الكلمة الإنجليزية (cheese)، أو الجبنة، إذا ما ن على دراية أنها في هذه اللغة تعني "طعاماً مصنوعاً من خثارة اللبن المصنعة"، و ترجمتها بالإنجليزية ، - pro- food made of "cessed curds"، إذا كانت لديه معرفة شخصية بكلمة خثارة اللبن (curds). و إذا كان ممن لم يسبق لهم قط أن أكلوا من 'طعام الآلهة'، (ambrosia)، أو ذاقوا 'الرحيق أو الشراب الإلهي' / (nectar)، فكل ما لدينا هو محض معرفة لسانية بكلمتي 'طعام الآلهة' / ambrosia، و 'الرحيق الإلهي'، nectar؛ و بكلمة آلهة، gods، و هو الاسم الأسطوري لمستخدمي هاتين الكلمتين السابقتين؛ و مع ذلك، فإننا نفهم هاتين الكلمتين و نعرف في أي سياق قد يُستخدم فيه أيّ منهما.

إن معاني كلمات من قبيل: "جبنة"، و "تفاحة"، و "رحيق إلهي"، و "التعارف أو المعرفة"، و "لكن"، و "مجرد"، و أية كلمة أخرى، هي بالتأكيد معانٍ لسانية - أو لنكن أكثر دقة وأقل تضيقاً - واقعة سيميائية "semioticfact". و على الضد من أولئك الذين يعزّون معنى ما (signatum) ليس إلى العلامة، و لكن إلى الشيء نفسه، فإن أبسط حجة

كما أعلن بإلحاح بيرس Peirce، ذلك الباحث الأعمق في جوهر العلامة. (٢) قد يتحول مصطلح 'bache-lor'، في الإنجليزية، إلى تسمية أكثر جلاءً و تفسيراً، وهي 'عزب'، حينما تكون درجة الوضوح الأعلى هي المطلوبة، و نحن نميز بين ثلاث طرق في تفسير العلامة اللفظية: فهي قد تترجم إلى علامات من اللغة نفسها، أو إلى لغة أخرى، أو إلى نظام علامات آخر من الرموز غير اللفظية، و ينبغي تصنيف أنواع الترجمة الثلاثة هذه على نحو مختلف:

1. الترجمة داخل اللغة (Intralingual translation) أو إعادة السبك و الشرح، و هي تفسير العلامات اللفظية بواسطة علامات من اللغة نفسها.

2. الترجمة عبر اللغات (Interlingual translation) أو الترجمة الحقة، و هي تفسير العلامات اللفظية بواسطة [علامات لفظية] من لغة أخرى.

3. الترجمة عبر النظم العلاماتية المختلفة (Intersemiotic translation)، و هي تفسير العلامات اللفظية بواسطة علامات مأخوذة من أنظمة علامات غير لفظية nonverbal sign systems.

في الترجمة داخل اللغة لكلمة ما، قد نستخدم إما كلمة مرادفة إلى حد ما، أو أن نلجأ إلى الإطناب، بيد أن الترادف ليس بالقاعدة العامة؛ ولا يعادل الإطناب التكافؤ الكامل في الدلال: على سبيل المثال، «كل عازب bachelor هو celibate»، ولكن ليس كل bachelor هو عازب». و هناك أيضاً كلمة أو عبارة اصطلاحية مقابل كلمة، و بإيجاز، فإن وحدة مشفرة code-unit على أعلى مستوى قد لا يجري تفسيرها بالكامل إلا من خلال مزيج من الوحدات المشفرة، أي من خلال رسالة تشير إلى هذه الوحدة المشفرة: «فكل من يشار إليه بلفظة bachelor هو رجل غير متزوج، وعلى كل رجل غير متزوج هو bachelor»، أو «كل عازب celibate مقيد بدلالة عدم الزواج، و كل الذين هم مقيدون بدلالة عدم الزواج عزاب».

و أصدقها قد تكون أن لا أحد، في أي وقت مضى، قد شم رائحة أو تذوق معنى كلمتي «الجبن» أو «التفاح»، فليس هناك دلالة من دون دمغة/ أو دال، و لا يمكن الاستدلال على معنى كلمة «الجبن» من خلال التعرف غير اللساني مع الشيدر أو مع الكامامبير [نوع من الجبنة الفرنسية] من دون مساعدة من القانون الشفري اللفظي، و هكذا، فإن هناك حاجة إلى مجموعة من العلامات اللغوية لتقديم كلمة غير مألوفة. إن عملية الإشارة المرجعية المجردة لا تعلمنا ما إذا كان «الجبنة» هو اسم عينة معينة، أو أي مكعب من الكامامبير، أو من الكامامبير بشكل عام أو أي نوع آخر من الجبنة، أو من منتجات الحليب، أو أي طعام، أو أي مرطبات، أو ربما أي صندوق بصرف النظر عن المحتويات، و أخيراً، هل تسمى الكلمة، ببساطة، الشيء موضع البحث، أو أنها تنطوي على معنى ما مثل العرض أو البيع، أو التحذير، أو اللعنة و تشويه السمعة؟ (إن لفت الانتباه، في الواقع، قد يعني اللعنة، وفي بعض الثقافات، و لاسيما في أفريقيا، هو إيماءة تنذر بالشؤم).



رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢ م)

بالنسبة لنا، بوصفنا لسانيين و أيضاً بوصفنا مستعملي كلمات عاديين، فإن معنى أية علامة لسانية إنما هو ترجمتها إلى علامة إضافية بديلة، و خصوصاً العلامة التي 'يكون فيها المعنى مطوراً و مهذباً على نحو أعظم'

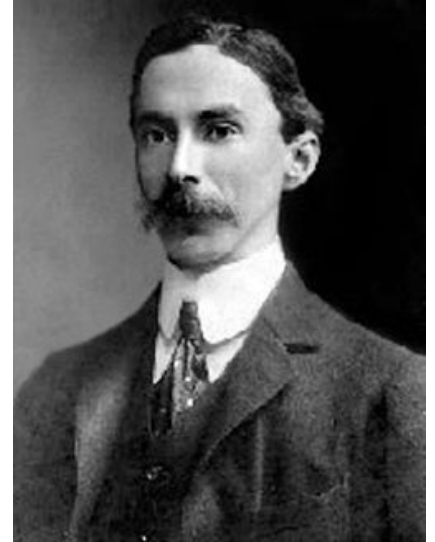
لِلرَّسَائِلِ اللَّفْظِيَّةِ، يَعْمَلُ الْمُتَرْجِمُ بِوَصْفِهِ مُفَسِّراً لُغَوِيّاً لَهَا ، و لا يجوز تفسير أي عينة لغوية من خلال علم اللغة دون ترجمة إشاراتِها إلى علامات أخرى من النظام نفسه أوفي نظام علامات آخر ، و أي مقارنة بين لغتين تعني ضمناً دراسة و فحص قابلية الترجمة المتبادلة بينهما؛ فالممارسة واسعة الانتشار للتواصل بين اللغات، ولا سيما أنشطة الترجمة، يجب أن تظل تحت المراقبة المستمرة التي تقوم بها اللسانيات ، فمن الصعب أن نبالغ في تقدير الحاجة الملحة، أو الأهمية النظرية والعملية للمعاجم التفاضلية ثنائية اللغة باستخدام تعريف المقارنة المتأنية لجميع الوحدات المتناظرة من حيث مقاصدها أو توسعاتها الدلالية الممكنة ، و بالمثل ينبغي أن تتولى قواعد النحو المتخالفة في اللغتين تحديد مايوحد اللغتين وما يميزهما في اختيارهما المفاهيم النحوية و في تعيينهما لحدود هذه المفاهيم.

إن ممارسة الترجمة و نظريتها حافظتان بالتعقيدات، ومن وقت لأخر تبذل محاولات لفك العقدة المستعصية بإعلان تبني عقيدة عدم قابلية الترجمة، أو بالإنجليزية doctrine untranslatability. إن عبارة «السيد إفريمان (السيد كل إنسان)، المنطقي الطبيعي»، التي يتصورها بنيامين ليورف بشكل واضح و حيوي، من المفترض أنها قد وصلت من خلال الجزء الصغير الآتي من التفكير: «الحقائق/ الوقائع غير متساوية بالنسبة للمتكلمين الذين يقدم لهم مهادهم اللساني صيغاً مغايرة لتلك الحقائق/ الوقائع» (3) ففي السنوات الأولى من الثورة الروسية كانت هناك رؤى متعصبة لأولئك المتحجرين الذين جادلوا في الدوريات السوفياتية من أجل إعادة النظر جذرياً في اللغة التقليدية، و خاصة من أجل إزالة الأعشاب الضارة من مثل هذه التعبيرات المضللة «شروق الشمس» أو «غروب الشمس». ومع ذلك فإننا مازلنا نستخدم هذه التصور البطلمي دون أن يعني ذلك رفضاً للعقيدة الكوبرنيكية،^٢ يمكننا بسهولة تحويل حديثنا المعتاد عن شروق و غروب الشمس و وضعه في صورة من دوران الأرض وذلك ببساطة لأن أي علامة قابلة للترجمة إلى علامة أخرى حيث ماتبدو لنا الأخيرة أكثر تطوراً ودقة.^٣

إن القدرة العقلية على تكلم لغة بعينها تقتضض ضمناً القدرة على التحدث حول هذه اللغة ، و تسمح مثل هذه العملية الميتالسانية بالتهذيب و التنقيح و إعادة التعريف

و بالمثل، و على مستوى الترجمة بين اللغات، فإنه ليس هناك في العادة أي تكافؤ تام بين الوحدات المشفرة، في حين أن الرسائل قد تكون هي التفسيرات اللائقة للعبارات الغريبة أو للوحدات المشفرة أو للرسائل في اللغة الهدف ، ففي الإنجليزية لا يمكن تحديد دلالة كلمة «الجبن» تماماً باستخدام مكافئها القياسي في اللغة الروسية «heteronym» و هو كلمة «сыр»، لأن الجبن الريفي cottage cheese هي نوع من الجبن ولكنها ليست مما يشار إليه بكلمة сыр. فالروس يقولون: «принеси сыр и творог»، و ترجمتها «جلب الجبن والجبن الريفي» في الروسية الفصحى، و يشار إلى الطعام المصنوع من خثارة اللبن المصنعة بلفظة сыр فقط إذا تم استخدام الخميرة الخاصة.^٢

ومع ذلك ففي معظم الاحيان تستبدل الترجمة من لغة إلى أخرى الرسائل ببدائل في اللغة الواحدة ليس من أجل وحدات مشفرة منفصلة ولكن من أجل رسائل بأكملها في اللغة الأخرى نفسها ، وهذا النوع من الترجمة هو ضرب من الكلام غير المباشر؛ فالمترجم يعيد بث الرسالة و ينقلها لكونها واردة من مصدر آخر ، وبالتالي فإن الترجمة تنطوي على التعامل مع رسالتين متكافئتين في نظامين شفرين من الرموز المختلفة.



برتراند رسل (1872-1970 م)

إن التكافؤ في الاختلاف هو المشكلة الأساسية في اللغة، و هو الاهتمام المحوري للسانيات. ومثل أي استقبال

الأول للعربة الكهربائية، أو 'السفينة البخارية الطائرة' و هو الاصطلاح الذي أطلقه شعب الكوريك' على الطائرة، يرمزان ببساطة إلى النظير الكهربائي للعربة التقليدية التي تجرها الخيول، و إلى النظير الطائر للزوارق البخارية و ليس هناك من عائق للتواصل، تماماً مثلما ليس هناك من «تداخل» دلالي و ليس هناك من اضطراب في الازداف الخلفي أو في اجتماع لفظين متناقضين في - «لحم البقر البارد و هوت دوج لحم الخنزير»، و بالإنجليزية «cold beef-and-pork hot dog».

لا يؤدي عدم وجود أدوات نحوية في اللغة الهدف، بالضرورة، إلى استحالة الترجمة الحرفية للمعلومات المفاهيمية بأكملها الواردة في النص الأصلي ، فأدات العطف التقليديةتين «و»، «أو» تستكملان الآن من خلال أداة الربط الجديدة-«و/أو» -التي نوقش تقبل بضع سنوات في كتاب بارع اسمه (النثرالاتحادى)-كيفية كتابة و/ أو إلى واشنطن.(٥) ومن هذا الرصيد الثلاثي من أدوات العطف، فإن الأخيرة فقط تحدث في واحدة من لغات السامويد languagesSamoyed (6). وعلى الرغم من هذه الاختلافات في الرصيد من أدوات العطف، يمكن ترجمة جميع الأصناف الثلاثة المختلفة من الرسائل التي لوحظت في «النثرالاتحادى»، ربما يمكن ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية بوضوح و دقة على حد سواء إلى الإنجليزية التقليدية وإلى لغة السامويد هذه ، ففي كتاب «النثرالاتحادى»: (1) جونو بيتر [سيأتان]، (٢) : جونووبيتر، [سيأتى] (٣) . جونو /أوبيترسيأتى. و في الإنجليزية التقليدية: (3) سيأتى جونو بيتر أو واحد منهما [سيأتى]، و: في لغة السامويد: (١) جونو/أوبيتر كلاهما سيأتى، (2) جونو /أو بيتر، واحد منهم سيأتى.

إذا غابت بعض الفئات النحوية في لغة معينة، يمكن ترجمة معناها في هذه اللغة من خلال الوسائل المعجمية ، و يتم تحويل الصيغ ثنائية الدلالة مثل (брат) الروسية، و تعني: «أخ/شقيق»، القديمة من خلال الاستعانة بالأرقام: «أخوان» أو «two brothers». إنه لمن الصعب أكثر أن نظل أوفياء للنص الأصلي عندما نترجم إلى لغة تحتوي على فئة نحوية معينة من لغة تخلص من مثل هذه الفئة ، و حين نترجم الجملة الإنجليزية «لها إخوة»، بالإنجليزية، "She has two brothers" إلى لغة تميز بين المفرد و المثنى و الجمع، فنحن مضطرون إما لجعل خيارنا

للمفردات المستخدمة. إن تكاملية المستويين الشيء- اللغة و الميتالغة يظهرها بوضوح قول نيلز بور Niels Bohr: "يجب التعبير عن كل الأدلة التجريبية المعرفة جيداً في اللغة العادية،" حيث يكون الاستعمال الفعلي لكل كلمة في علاقة تكاملية مع محاولات إعطاء تعريف دقيق لها." (٤)



تشارليس ساندروز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤ م)

إن كل التجربة الإدراكية و تصنيفها قابلين للنقل إلى أية لغة حية أخرى. و حيثما يكون هناك نقص و خلل، يمكن تكيف المصطلحات و مضاعفتها من خلال الكلمات المقترضة loan-words، من لغة أخرى أو الترجمات المقترضة loan-translations، أو ابتكار ملفوظات جديدة neologisms، أو تحولات الدلالة، و أخيراً، من خلال الإطناب. و على هذا النحو، ففي اللغة الأدبية المستحدثة في شرق سيبيريا المسماة Chukchees، ترند كلمة 'لولب' بالإنجليزية "screw" إلى 'مسمار دوار' بالإنجليزية "rotating nail"، و 'الفولاذ' "steel" إلى 'الحديد الصلب' بالإنجليزية "hardiron"، و 'الصفائح' بالإنجليزية "tin" إلى 'الحديد الرقيق' بالإنجليزية "thin"، و 'الطباشير' إلى 'صابون الكتابة' بالإنجليزية "writing soap" و 'الخفير' إلى 'القلب الدقاق' بالإنجليزية "hammering heart". و حتى صور الإطناب المتناقضة ظاهرياً، مثل عبارة 'عربة الحصان الكهربائية' بالإنجليزية "electrical horse-ear"، و بالروسية (электрическаяконка)، و تلفظ [elektricheskayakonka]، و هي الاسم الروسي

أقل.

تختلف اللغات أساساً فيما يجب أن ينقل وليس فيما قد ينقل ، وكل فعل في لغة معينة يثير حتماً مجموعة محددة من الأسئلة التصديقية [التي يجاب عليها عادة بنعم أو لا]، على سبيل المثال: هل يتم تصور و فهم الحدث المروي على أنه حدث تام مع اكتماله، أو من دون الإشارة إلى اكتماله؟ وهل يجري تقديم الحدث المروي على أنه حدث سابق لحدث الكلام أم لا؟ وبطبيعة الحال، فإن انتباه المستمعين والناطقين من أهل البلاد و اللغة سوف يركزون باستمرار على مثل هذه البنود على أنها إجبارية في شفرتهم اللفظية.

في وظيفتها الإدراكية/ المعرفية، تعتمد اللغة، في الحد الأدنى، على النمط النحوي لأن تعريف تجربتنا يقف في علاقة تكاملية مع العمليات الميتالسانية-metalin guistic - فالمستوى الإدراكي المعرفي للغة لا يعترف بإعادة التفسير و يقر به فحسب، بل يفرضه مباشرة، بمعنى أنه يفرض الترجمة. إن أي افتراض للبيانات المعرفية فائقة الوصف أو غير القابلة للترجمة يمكن أن يكون تناقضاً في المصطلحات ، ولكن من باب الدعاية في الأحلام، و في السحر، و باختصار، في ما يمكن تسميته الأساطير اللفظية اليومية، و في الشعر قبل كل شيء، تحمل الفئات النحوية مستوردات دلالية مهمة و رفيعة المستوى ، و في مثل هذه الظروف، تصبح قضية الترجمة معقدة و مثيرة للجدل على نحو أعظم بكثير.

تتّى أن الفئة النحوية المعروفة بالجنوسة-gen der، التي غالباً ما يستشهد بها صيغة شكلية فحسب، تلعب دوراً كبيراً في المواقف الأسطورية لمجتمع الكلام speech community. ففي اللغة الروسية لا يمكن للاسم المؤنث أن يشير إلى شخص من الذكور، ولا أن يشير الاسم المذكر إلى الإناث ، إن طرق المطالبة بأنسنة أسماء الجماذ inanimate nouns وتشخيصها أو تفسيرها مجازياً تحفز من خلال صفات الجنوسة النحوية التي تمتلكها، و قد أظهر اختبار في معهد موسكو النفسي في العام (1915) أن الروس يميلون إلى أنسنة أيام الأسبوع، و بالمضاهاة تتوافق أيام الاثنين والثلاثاء والخميس مع التذكير، و تتوافق أيام الأربعاء و الجمعة والسبت مع التأنيث، من دون أن يدركوا أن هذا التوزيع يستند إلى فئة المذكر النحوية في الأسماء الثلاثة

بين بيانين "لها أخوان اثنان" - "لها أكثر من أخوين" أو ترك القرار إلى المستمع و القول: "لها إما أخوان أو أكثر من أخوين". مرة أخرى في الترجمة من لغة تفتقر إلى نظام الأعداد النحوية إلى اللغة الإنجليزية فإن المرء ملزم باختيار واحد من الاحتمالين - «أخ» أو «أخوة» أو مواجهة المتلقي لهذه الرسالة مع وضع ذي خيار ثنائي: «لها شقيق واحد أو أكثر من واحد».

كما لاحظ بواس بدقة، فإن النمط النحوي للغة (بالتقابل مع رصيدها المعجمي) يحدد تلك الجوانب من الخبرة التي يجب التعبير عنها في لغة معينة: «علينا أن نختار بين هذه الجوانب، ويجب أن يتم اختيار واحدة أو أخرى منها». (٧) ومن أجل ترجمة دقيقة للجملة الإنجليزية «أنا استأجرت عامل»، فإن المترجم إلى اللغة الروسية يحتاج إلى معلومات تكميلية، و تختص تلك المعلومات في أن هذا العمل قد اكتمل أم لا، و عما إذا كان العامل رجلاً أو امرأة، لأنه يجب أن يختار بين فعل غير تام أو noncomplete استأجرت- нанял وتلفظ [nanyal]، أو الفعل التام قد استأجرت нанимал وتلفظ [nanimал]، وبين اسم المذكر أو المؤنث- работника و تلفظ [rabotnika]، أو работницу و تلفظ [rabotnitsu]. فإذا سألت من يتفوه بالجملة الإنجليزية فيما إذا كان العامل ذكراً أو أنثى، فقد يحكم على سؤالي بأنه غير ذي صلة وأنه يتسم بالحماسة، في حين أنه في النسخة الروسية من هذه الجملة يكون الجواب على هذا السؤال إلزامياً ، ومن ناحية أخرى، أياً كان اختيار الصيغ النحوية الروسية لترجمة الرسالة الإنجليزية المقتبسة، فإن الترجمة لا تقدم إجابة على سؤال ما إذا «استأجرت» أو «قد استأجرت» العامل، أو ما إذا كان هو / هي عاملاً أو عاملة، نكرة indefinite أو معرفة definite (عامل/عاملة ما أم العامل/العاملة). و بسبب من أن المعلومات المطلوبة في نمطي النحو الانجليزي والروسي مختلفة، فإننا نواجه مجموعات مختلفة تماماً من حالات الاختيار الثنائية؛ لذا فإن سلسلة من الترجمات من الجملة الوحيدة المعزولة [عن سياقها] من الانجليزية إلى الروسية وبالعكس يمكن أن تحرم مثل هذه الرسالة تماماً من مضمونها الابتدائي ، لقد اعتاد أس. كارسفسكي S.Karcevski، و هو لغوي من جماعة جنيف، أن يقارن مثل هذا فقدان التدريجي للمعلومات بسلسلة دائرية من التداولات غير الموازية للعملة ، لكن من الواضح أنه كلما كان ثراء سياق الرسالة أغنى، كان فقدان المعلومات

والقداس، قسطنطين الفيلسوف، وهو العمل الذي تم تجديده مؤخراً وتفسيره من قبل أ. فايلان A. Vaillant. (٨) "فاللغة اليونانية، حين تترجم إلى لغة أخرى، لا يمكن أن يعاد إنتاجها على نحو متطابق دائماً، و ذلك يحدث لأية لغة تترجم إلى اللغات الأخرى"، و في الدول السلافية الرسولية الرائدة، كان "الأسمان 'نهر' و 'نجمة' مذكّرين في اليونانية، و لكنهما مؤنثان في بعض اللغات الأخرى كما هو الحال في كلمتي (نهر) река (نجمة) звезда في السلافية» ووفقاً لتعليق فايلان، فإن هذا الاختلاف يطمس تحديد الهوية الرمزية للأشياء بالارتباط مع الشياطين و تحديد الهوية الرمزية للنجوم بالارتباط مع الملائكة في الترجمة السلافية لاثنتين من الآيات من إنجيل متى (٢٥: ٧ و ٩: ٢). ولكن بالنسبة لهذه العقبة الشعرية، يعارض سانت قسطنطين بحزم مبدأ ديونيسيوس الأريوباغي، الذي دعا إلى إيلاء الانتباه الأكبر إلى القيم الإدراكية/ المعرفية و قوة العقل (силеразума) وليس إلى الكلمات نفسها.

في الشعر، تصبح المعادلات اللفظية مبدأ بناء النص ، فالفئات النحوية والصرفية، والجذور، و اللواحق، و الوحدات الصوتية الوظيفية/ الفونيمات ومكوناتها من (السمات المميزة) - باختصار، إن كل مكونات الشفرة اللفظية تخضع للمواجهة، و تقارن، و توضع في علاقة متجاوزة وفقاً لمبدأ التشابه والتباين وتحمل سمتها الخاصة التي تتمتع بمغزى مستقل ، لقد نظر إلى التشابه في الوحدات الصوتية الوظيفية

phonemic similarity بوصفها علاقة دلالية ، إن الانتزاع، أو استخدام مصطلح أكثر تضلعاً و معرفة، وربما أكثر دقة - الجنس، يتحكم بالفن الشعري، و فيما يخص كون حكمه مطلقاً أو محدوداً، فإن الشعر هو بحكم التعريف غير قابل للترجمة. و التحويل الإبداعي [للنص الشعري] من لغة إلى أخرى هو الشيء الوحيد الممكن: إما بالتحويل داخل اللسان الواحد - من الشكل الشعري إلى شكل آخر، أو بالتحويل بين اللغات - من لغة إلى أخرى، و أخيراً بالتحويل بين الأنظمة العلاماتية المختلفة intersemiotic، على سبيل المثال، من الفن اللفظي إلى الموسيقى والرقص و السينما، و اللوحة.

إذا كان لنا أن نترجم إلى اللغة الإنجليزية العبارة [الإيطالية] التقليدية (Traduttore, traditore)، إلى

الأولى (четверг, вторник, понедельник) مقابل فئة المؤنث النحوية في الأيام الثلاثة الأخرى (среда, суббота, пятница).^٨ وتنعكس حقيقة أن كلمة يوم الجمعة تكون اسماً مذكراً في بعض اللغات السلافية و مؤنثاً في بعضها الآخر في التقاليد الفلوكورية للشعوب المناظرة التي تختلف في طقوسها الخاصة ليوم الجمعة ، و نلاحظ أن الخرافة الروسية واسعة الانتشار التي تقول أن سقوط السكين ينذر بوصول ضيف من الذكور بينما ينذر سقوط الشوكة بوصول ضيف من الإناث تعتمد في ذلك على أن كلمة سكين «нож» من المذكر النحوي، و أن كلمة الشوكة «вилка» من المؤنث النحوي في اللغة الروسية، وفي السلافية وغيرها من اللغات حيث يكون «النهار» مذكراً و «الليل» مؤنثاً، يمثل الشعراء النهار بعاشق الليل، وقد وقع الرسام الروسي ريبين في الحيرة بخصوص سبب الإشارة إلى الخطيئة على أنها امرأة من قبل الفنانين الألمان: فهو لم يكن مدركاً أن «الخطيئة» من المؤنث النحوي في اللغة الألمانية (die Sünde)، ولكنها من المذكر النحوي في اللغة الروسية (грех). وبالمثل فإن الطفل الروسي، و أثناء قراءته ترجمة الحكايات الألمانية وذهوله حين يجد أن الموت يشخص بوضوح على أنها امرأة، في حين أنه في اللغة الروسية يكون مذكراً (смерть)، و هو يصور على هيئة رجل عجوز (و يطلق عليه بالألمانية der Tod)، و هو اسم مذكر، و هناك كتاب عنوانه (أختي الحياة) يتضمن مجموعة من القصائد التي كتبها بوري سباسترناك، و هذا أمر طبيعي جداً في اللغة الروسية، حيث أن «الحياة» هي: (жизнь)، و هي من المؤنث النحوي، ولكنه كان كافياً لدفع الشاعر التشيكي جوزي فهورا إلى اليأس في محاولته لترجمة هذه القصائد، و ذلك لأن هذا الاسم من المذكر النحوي في اللغة التشيكية وهو: (život).

ما السؤال الابتدائي الذي ظهر في الأدب السلافي في بداياته الأولى؟ من الغريب بما فيه الكفاية أن يجد المترجم صعوبة في الحفاظ على رمزية الألفاظ التي تشير إلى الجنوسة، وأيضاً انعدام العلاقة الإدراكية/ المعرفية لهذه الصعوبة، و هو ما يبدو أنه الموضوع الرئيسي لأقدم عمل سلافي أصلي، أعني مقدمة أول ترجمة للمقتبسات الطقسية من الأناجيل الأربعة Evangelium التي قام بها في أوائل العام ٨٦٠ مؤسس الأبجدية السلافية

شارحة بدلاً من اللفظة الواحدة.

”المترجم خائن“ [أو الترجمة خيانة للنص الأصلي] فإننا سنمحو الجانب الساخر المقفى من الإبرام الإيطالي و من ثم سنحرمه من قيمته الجنسية ، وبالتالي فإن موقفا إدراكيًا معرفيًا من شأنه أن يجبرنا على تغيير هذا القول المأثور في بيان أكثر وضوحاً من أجل الإجابة على السؤالين الآتيين: مترجم لأية رسائل؟ و خائن لأية قيم؟

ملاحظات المؤلف

1. برتراند راسل، «الوضعية المنطقية»، المجلة الدولية للفلسفة، العدد الرابع (١٩٥٠)، ١٨؛ راجع ص. 3.
2. راجع. جوندوي، «نظرية بيرس في العلامة اللسانية، والفكر، والمعنى»، مجلة الفلسفة، XLIII (١٩٤٦)، ص ٩١.
3. بنجامين ليوروف، «اللغة، والفكر، والواقع» كيمبريدج، ماساشوستس (1956)، ص. 235.
4. نيلز بور، «حول مفاهيم السببية والتكامل»، ديالكتيكا، ١ (١٩٤٨)، ص ٣١٧. و ما يليها.
5. جيمس آ. ماسترسون و ويندل فيليبس بروكس، «النثر الاتحادية» تشابل هيل، (C.N. 1948)، ص ٤٠ و ما يليها.
6. راجع. كنوت بيرجسلاند ، «Finsk-ugrisk عوج-AL Tidsskrift MENSpråkvitenskap» نورسك Sproavidenskap، والخامس عشر (١٩٤٩)، ٣٧٤٩.
7. فرانز بواس، «اللغة»، (الأنتروبولوجيا العامة) بوسطن، (1938)، FP، ١٣٢٤.
8. أندريه فيلان، «مقدمة إلى الأنجيل والكنيسة السلافية القديمة»، مجلة الدراسات السلافية، العدد الرابع والعشرون (1948)، ص ٥ و ما يليها.

ملاحظات المترجم:

1. من الضروري الإشارة إلى أنه في اللغة الإنجليزية، تشترك كلمتا bachelor و celibate في الدلالة على الشخص العازب، ولكن كلمة bachelor تدل أيضاً على الشخص الذي يحمل درجة البكالوريوس في أحد العلوم و أيضاً الفارس الشاب.
2. يتبنى ياكوبسون النظرية التي تقول بعدم وجود الترادف التام بين الألفاظ في أية لغة، فما يبدو مترادفاً في الدلالة يظل يحمل فروقاً دلالية دقيقة؛ و هذا الاختلاف في الدلالة يؤثر، بدءاً، في فهم المترجم لنص الرسالة في اللغة الأصلية، كما يؤثر في اختياره للفظ المناسب في اللغة الهدف، و في حال عدم تيسر لفظة واحدة تؤدي المعنى فقد يلجأ المترجم إلى صوغ عبارة

3.

من المعروف أن تصور، أو نظام، بطليموس (١٠٠-١٧٠ م) لحركة الأرض و الشمس قد كان سائداً في العصر القديم قبل ثورة كوبرنيكوس. و في هذا التصور، تكون الأرض مركزاً تدور حوله الشمس و توابعها من الأجرام السماوية، أما في الفكر الفيزيائي الحديث، الذي يعتمد على ما جاء به كونيوس (١٤٧٣-١٥٤٣ م)، فإن الشمس هي المركز، و ما الأرض و الأجرام السماوية الأخرى إلا توابع تدور حولها، و لا أعتقد بوجود صلة بين عبارتي ”شروق الشمس“ و ”غروب الشمس“ بالتصور البطلمي لحركة الأرض و الأجرام السماوية لأن العبارتين تصفان ظاهرتين يومييتين متعاقبتين لاحظهما الإنسان و احتاج للتعبير عنهما منذ أزمان بعيدة و موعلة في القدم سبقت ظهور نظام بطليموس. و من المؤكد أن عبارتي (شروق الشمس) و (غروب) قد ظهرتا قبل ظهور بطليموس.

4.

إن إمكان تحويل العلامات من نظام علاماتي إلى نظام علاماتي آخر أمر مشروط و ليس مطلقاً كما ورد في النص. إذ أن بالإمكان تحويل علامات المرور إلى نظام علامات اللغة العادية على وفق ما استقر من مواضع في فهم علامات المرور، و لكن لا يمكن تحويل جميع رسائل اللغة العادية و علاماتها إلى نظام علامات المرور، و ذلك لأن اللغة هي نظام العلامات الوحيد الذي يتيح لمستخدميه الحديث عن كل أنظمة العلامات الأخرى فضلاً عن كونه يتيح لهم إمكانية الحديث عن اللغة نفسها. و هذه مزية خاصة باللغة لا يشاركها فيه أي نظام علامات آخر.

5.

شعب الكوريك هم السكان الأصليون لإقليم كامتشاتكا كراي Kamchatka Krai القريب من بحر و مضيق بيرنگ في الشرق الأقصى من روسيا.

6.

السامويديين مجموعة من الشعوب التي تتكلم اللغات الأورالية المعروفة بالسامويد، و تسكن على جانبي جبال الأورال في روسيا، و هي الجبال التي تفصل البر الآسيوي عن البر الأوروبي. و هذه الشعوب تمثل مجموعة لغوية و ليس مجموعة عرقية أو ثقافية.

7.

نلاحظ هنا أن هناك لغات تميز بين المفرد (singular) و الجمع (plural) فقط، مثل اللغة الإنجليزية؛ و لغات أخرى يميز بين المفرد و المثنى (dual) و الجمع، مثل اللغة العربية، و هناك لغات تميز بين المفرد و المثنى و الثلاثي (trial) و الجمع مثل لغات الكيوايان Kiwaian languages و التوك بيسين TokPisin.

8.

نلاحظ هنا أن مجموع الأيام التي ذكرها المؤلف سنة، فهو لم يذكر و لم يصنف يوم الأحد، و هو بالروسية воскресенье.

النص الأصلي منشور على الموقع:

<http://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>

الفصاحة السردية الجديدة



د. عبدالله ابراهيم
العراق

في التعليق الذي قدّمته خلال المؤتمر الصحفي المصاحب للإعلان عن القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر العربية) الذي انعقد ظهر يوم ١٠-٢-٢٠١٤ في العاصمة الأردنية عمّان، أطلقت إصطلاح "الفصاحة السردية الجديدة" على طريقة للكتابة السردية تخطت عثرات الكتابة السائدة في الرواية العربية، وسرعان ما جرى تداول المصطلح بين أخذ له في التعبير عن الطريقة الجديدة في التمثيل السردية، ومستنكر له، وتلقّيت رسائل كثيرة حول فحوى ذلك المصطلح، وطالبني كثيرون بتحديد دلالاته النقدية. وأريد بهذه المقالة إعادة صوغ الملامح العامة للمصطلح، عساني أعود، مرة أخرى، لاستجماع أطراف الحديث حوله في ضوء الملاحظات التي سأتلّفها عنه.

للسرد وظيفة أساسية، هي: القيام بتمثيل المرجعيات الاجتماعية والتاريخية والدينية والثقافية التي يتصلّ بها، وليس نسخها، إنما رسم صورة متخيلة قابلة للتأويل المضاعف عنها، فهو نظام رمزي يستبطن المرجع، ويجعل المتلقّي يتوهم بأنه يتصل به، لا بقصد تصويره كما هو، إنما بهدف منح المعنى الخطابي له، ولكي ينجح السرد في ذلك عليه أن يراعي "الفصاحة"، أي الإفصاح عن مقتضى الحال، الذي هو الإبانة الفائقة عن المعنى المرجعي للخطاب الأدبي، ولتوضيح القصد من كل ذلك، أستعين بجانب من التركة الاصطلاحية العربية للفصاحة مؤكداً على أن "الفصاحة السردية الجديدة" لا تقوم على اللغة بذاتها إنما على قوة التمثيل، حيث تكون اللغة عنصراً في منظومة أشمل للتمثيل العام.

يراد بالفصاحة عند العرب: سلامة الألفاظ من اللّحن، والإبهام، وسوء التأليف. وذلك هو البيان عن المقاصد بألفاظ دقيقة. والفصيح هو الطليق في القول، والقادر على استخدام الألفاظ القادرة على إظهار المعاني. وقد اشترط العرب لفصاحة الكلمة: خلوّها من تنافر الحروف، ومن غرابة الاستعمال، ومن مخالفة القياس، ومن الكراهة في السمع. أما فصاحة الكلام فتشترط فصاحة كلماته المفردة، وعدم تنافرها مجتمعة، وقوة التأليف فيما بينها، وخلوّها من التعقيد اللفظي والمعنوي، وتجنّب تكرار الكلمات، والابتعاد عن الإضافات المتتابعة والمتداخلة، وهي الشروط نفسها لفصاحة الخطاب المكتوب.

تصبّ في مجرى كبير يضم الوقائع والشخصيات، فلا مكان للوهن في المفاصل الرابطة فيما بينها، ولا مكان للإسهاب الإنشائي الذي يخرب قيمة المشهد السردى، أو يعيق حركة الشخصية، إنما يتيح حركة حرة ورشيقة لها ولسواها من الشخصيات أن تعبر عن مواقفها، وأفعالها، ورؤاها، بأفضل طريقة ممكنة، وبلغة مقتصدة ولكنها كافية، فالتركيز ينبغي أن ينصبّ على الأحداث، والأفعال، والمواقف، والأفكار، وليس على الوصف، والاسترسال، والتغني بالعواطف المائعة، والتأملات التي تعيق حركة الحدث، ولا تثري أعماق الشخصية، فحذار، في "الفصاحة السردية الجديدة" من الانهيار بلفظ، والاشتياق الشخصي لجملة، وينبغي تجنّب الاسترسال الإنشائي الذي يفصح عجز الروائي عن حبك الأحداث، وابتكارها، ولا يفيد في إثراء النواة الأساسية في روايته، التي هي مدار السرد. ولكن هل يقصد بإطلاق هذا المصطلح وصم الكتابة السردية العربية الحالية بالسوء التام، وإنكار الإنجاز العظيم للمدونة السردية العربية التي بلغ عمرها الحديث أكثر من قرن ونصف؟ أو أنه وصف لحقبة قيد التشكّل في عمر تلك الكتابة؟ وفي هذا السياق ينبغي القول بأن الرواية العربية، بالإجمال، لم تمكث في منطقة الحياد السلبي، إنما ذهبت إلى المكان الذي ينبغي أن تكون فيه، فقد ترحّلت وظيفتها التقليدية من كونها حكاية متخيّلة إلى خطاب رمزي باحث في الشأن العام. إنها "ديوان" نتلمّس فيه ما يثير الهلع في النفوس عن البطانة المركبة للجماعات القبلية والمذهبية والعرقية، وهي "ديوان" كاشف للاحتقانات الفردية في مجتمعات تتوّهم بأنها طاهرة لا يأتيناها الإثم على الإطلاق. وإلى كل ذلك، فقد خاضت الرواية العربية مغامرة جريئة في تطوير بنياتها السردية والأسلوبية، واقتُرحت لغة جديدة غير تلك اللغة المعيارية التي أصبحت موضوعا للبلاغة التقليدية في القرون الوسطى. وصار الاعتراف بها أمرا لازما بوصفها الممثل الرئيس للأدب القومي في الثقافة العربية الحديثة. وهذه القاعدة تمنح الشرعية لظهور حقبة جديدة في تاريخ الرواية العربية، أن لها أن تعلن عن نفسها.

أصبحت الرواية "ديوان العرب" لأنها قامت بتمثيل سردي متنوّع لأحوال المجتمعات العربية، وعرضت بحثا مجازيا في الصراعات السياسية، والمذهبية، والعرقية، بما في ذلك الهويات، والأمال، والحريات. وانخرطت في معمعة التاريخ الاجتماعي، وفي كشف المصائر الفاجعة

وإذا تحقّق كل ذلك يكون الخطاب بليغا، لأن البلاغة، هي: الوصول إلى المبتغى والكشف عنه، أي أنها القدرة على بلوغ المعنى المرجعي بأفضل الاحتمالات الممكنة. وفي العربية تترادف الفصاحة مع البلاغة، وبهذا فالفصيح هو البليغ في قوله، لأن قاعدة البلاغة هي الإبلاغ، والعالم الافتراضي للسرد بحاجة لمن يبلغ عنه بطريق جديدة، أي بتمثيل سردي يستثمر إمكانيات اللغة العربية، لكنه يضع في حسبانته ابتكار عالم مواز للواقع يفوقه قدرة على الإيحاء والدلالة. تلك هي وظيفة السرد الجديد.

لن تبعدنا هذه الاستعادة الاصطلاحية للفصاحة والبلاغة عما نقصد بـ "الفصاحة السردية الجديدة" إنها ليست فصاحة اللغة بحد ذاتها، كما طرحها القدماء، وإن كان أحد شروطها اللغة، فليس لهذا المصطلح وظيفة لغوية مباشرة إنما وظيفة تمثيلية، وفي ضوء ذلك أقترح أن يقوم المصطلح على الأركان الأساسية الآتية: الأخذ بالطرائق المبتكرة في الكتابة بما في ذلك الاستعانة بالتقنيات السردية الجديدة في تنظيم أبنية الأحداث والشخصيات، ورسم الخلفيات الزمانية والمكانية، وتعميق وظيفة التمثيل بما يشف عن المرجع بحيث يتداخل الأمران، الخيالي والواقعي، فلا سبيل لفك الصلة بينهما إلا على سبيل التأويل، وابتكار لغة سردية محكمة ومكتفة تتصل باللغة المرجعية وتتفصل عنها، وإطلاق نوع من الخيال الجامح للارتقاء بالأحداث إلى مستوى عال من الإيحاء الدلالي، ثم بناء عالم افتراضي متماسك مواز للعالم الواقعي يلتهم أهمية ذلك العالم، ويجعل من نفسه العالم الأهم، مع الحرص على مدّ الصلة بين العالمين بتمثيل شفاف، وفي ضوء ذلك فلا يأخذ المصطلح الجديد في اعتباره المفهوم الموروث للفصاحة القائم على الألفاظ، إنما يهتم باللغة باعتبارها نظاما تمثيلا لابتكار المعاني، أو إعادة صوغها حسب شروط الخطاب السردى، وتلك هي "الصنعة السردية" التي ينبغي أن تحظى بالتقدير النقدي، فقد آن الاوان لأن تتحول التركيبة الكمية للرواية العربية إلى بداية في تأسيس كتابة نوعية.

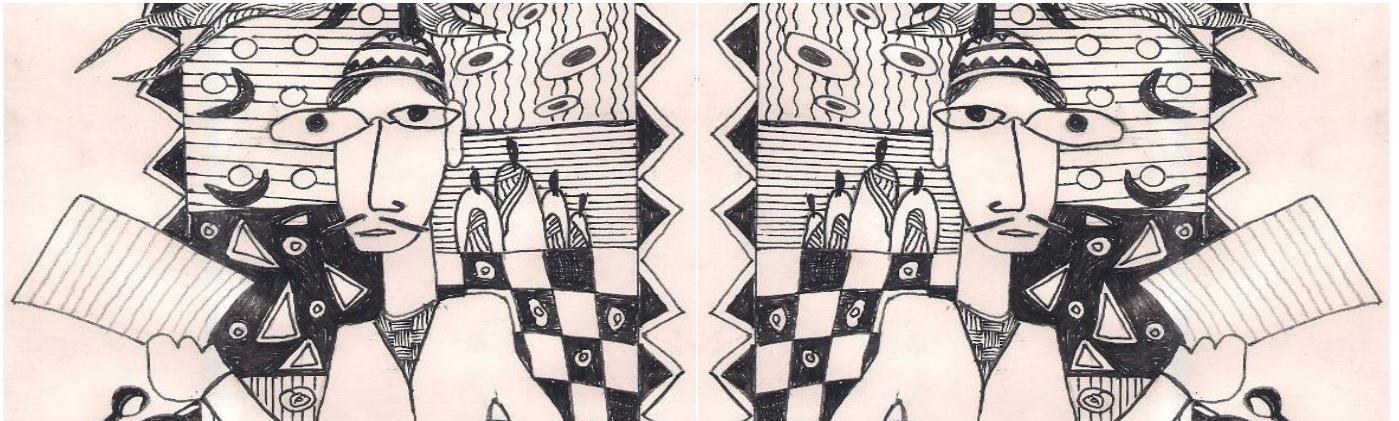
ومن الضروري أن تكون للرواية نواة سردية صلبة، تنتهي إليها، أو تصدر عنها، وظائف العناصر السردية كلها. لا أقصد بالنواة الصلبة حدثا جامدا يبينه السرد بتدرّج، كما هو الأمر في البناء المتتابع للحدث في الرواية التقليدية، رواية القرن التاسع عشر خاصة، إنما أقصد بأن يقوم السرد بتشكيل كتلة سردية من الأحداث المتلازمة التي

ودوره، وهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدمه عن العالم، فعالمها تسوده الفوضى، ويفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة، بل إنه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية، وهذا الأمر هو الذي جعل ذلك العالم غير محكوم بنظام، وما يغيب عنه ليس النظام بإطلاق، إنما النظام الرتيب الذي أشاعته الرواية التقليدية من قبل.

إذا كانت الرواية العربية قد نهضت بهذه المهمة الجلية، فما الذي ينقصها لكي تكون أفضل مما هي عليه، في الجواب الواضح عن ذلك تكمن الأهمية الوظيفية لمصطلح "الفصاحة السردية الجديدة" ففي الرواية العربية كتلة متلازمة من الأمراض الكتابية المتوطنة التي تحتاج إلى علاج جذري، منها: التكديس الإنشائي المفرط بما اعتبره ورما خبيثا ينبغي استئصاله، وإبعاده عن متون الرواية؛ لأنه يحول دون سلاسة الأحداث، ورشاقة الشخصيات، إنما يعيق حركتها، ويطررها تحت وابل من الهوس اللفظي الذي لا ينفع إنما يضر بكل عناصر البناء الفني للرواية، ومنها العاطفية الساذجة التي تكتنف مشاعر الشخصيات، وذلك يذكر بالحقبة الرعوية في تاريخ السرد، وينبغي تخطيه، فالأحاسيس الجوانية يجب ألا تكون مجانية ترمى في سياق السرد بدون تدبر وهدف، إنما من المهم أن تنبثق بغزارة من المواقف الناعمة للشخصيات. ومن العيوب التي تحتاج الرواية العربية إلى التخلص منها: الركاقة الأسلوبية، ومحدودية المعجم اللغوي، وأحيانا الجهل بكيفية بناء الشخصيات، وعدم مراعاة الشروط العامة في بنائها، كالملاحج الخارجية، والأفعال، والأفكار، ورؤية العالم، وسوى ذلك من العيوب التقنية والأسلوبية والتركيبية التي لا تتوافق مع معايير الصناعة السردية الحديثة.

للمفنيين، والمشردين، والمهجرين، والنساء، وأصحاب الرأي، وضحايا الحروب الأهلية، بل وضحايا الاستبداد السياسي والاجتماعي والديني، وفيها نجد لائحة طويلة من الانتهاكات المريعة للذوات الانسانية، ذلك أن السرد يبتكر عالما متخيلا وينظم العلاقة بمرجعياته الواقعية، ويصبح من الضروري تغيير موقع الرواية من كونها مدونة نصية إلى خطاب تعددي منشك بالخلفيات الحاضنة له. لا يسجل السرد واقعا، أو يعكس حقيقة قائمة، إنما يقوم بتركيب عوالم متخيلة مناظرة للعوالم الواقعية، فيتدخل التأويل في كشف أوجه التماثل فيما بينها.

لقد وقع تحول جذري في الوظيفية التمثيلية للرواية العربية خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، فلم تنحبس في كونها مدونة نصية شفافة تعرض حكاية متخيلة، إنما أصبحت، في كثير من نماذجها، أداة بحث، يمكن بها استكشاف العالم، والتاريخ، والإنسان، والكيفية التي تتشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى التي من خلالها تنبثق كل عناصر البناء الفني، وأخيرا الإحالات التمثيلية للنصوص على مرجعيات بدرجات متعددة من مستويات التأويل بما يؤكد اشتباك السرد مع العالم الذي يجري تمثيله، فالمجتمعات عن طريق السرود التاريخية، والدينية، والثقافية، والأدبية تشكل صورة عن نفسها وعن تاريخها، وقيمها، وموقعها في العالم. هذا نوع من الانشقاق على النسق التقليدي الذي مثلته حكاية لا تتفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، ويتوارى الرواة، ويتعمق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقي نفسه جزءا منها، فيما تنزع الاتجاهات الجديدة إلى الإفادة من تقنيات السرد بكل أشكالها، وتتجز تلك التقنيات وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تلقي الضوء على كيفية إنتاج السرد نفسه، بما في ذلك وضعية الراوي وموقعه





مصطلح ومفهوم التبئير في النقد السردى (Focalisation).

(١)

السعيد بولعسل/ الجزائر

في إشكالية وضع المصطلح
المصطلح هو كلمة تحمل دلالة لغوية أصبحت عن طريق الاستعمال تحمل دلالة اصطلاحية، أي أخذت شرعيتها من قيمتها التداولية خدمة الأحد فروع المعرفة الإنسانية. ولقد عرف النقد الجديد سيلا من المصطلحات النقدية التي تعددت كما واضطربت صياغتها داخل المدونة النقدية العربية والتي لم تكن تستند في الكثير من الأحيان للمرجعيات الثقافية ولا لبنية اللغة، فكان الاستخدام في الغالب استخداما شكليا لا يتعدى عملية الترجمة الحرفية دون الإحاطة بالسياقات التي أنتجت هذا المصطلح في لغته الأم والتي تختلف بدورها باختلاف التيارات والمدارس.
وعليه ولوضع حد لما أصبح يعرف في المتن النقدي العربي بإشكالية المصطلح، توجب على الباحث أن "يحدد مضمون كل مفهوم أو مصطلح غامض أو غير محدد في بنية اللغة والثقافة كي يؤدي مهمته في نص البحث أو الدراسة خير ما يكون الأداء من حيث الدلالة لا من حيث النظم أو الشكل، وذلك وفق معايير الثقافتين التي تم النقل عنها والتي تم النقل إليها" (معجم المصطلحات ص ٨٥).
ومعنى هذا الكلام أن الدلالة المعجمية للمصطلح غير الدلالة المعرفية أو النقدية وعليه فالمعنى ينبغي له أن "يحدد على ضوء النظرية التي أفرزت المصطلح والسياق الأجنبي الذي استخدم فيه" (معجم المصطلحات ص ٨٦) لأن عملية التحديد من الأهمية بمكان خاصة في بنية النص الحداثي والتي ستسمح للقارئ بالتفاعل والتواصل إيجابا من حيث الفهم والقبول والتكيف "فلا يحس بالاغتراب اللغوي والفكري" (معجم المصطلحات ص ١٩١) فوضع المصطلح إذا من قبل أهل

الاختصاص من نقاد وباحثين يجب أن يحركه الفضول العلمي أولاً والمعرفة الشاملة بالنظريات ثانياً تلك المعرفة القائمة على العمق.

في مفهوم مصطلح "التبئير"

يقوم السرد على دعامتين، أولهما أن يحتوي على قصة وثانيهما أن يتم بطريقة تحكي تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً (بنية النص السردى ص ٤٥) وهذا يؤدي بالضرورة لوجود طرفين هما، شخص يحكي وآخر يحكى له فالأول يدعى راويًا والثاني مرويًا له أو قارئ ويرتبط الراوي بالمروي من خلال رؤية توظف عملية الحكي هذه الرؤية تسمى في علم السرد بالتبئير. فما هو مفهوم هذا المصطلح؟ وما هي أشكاله؟ وما هي امتداداته في المدونة النقدية العربية؟

أ = مفهوم التبئير لغة:

جاء في لسان العرب بَأَرْتُ أَبَارُ بَأَرًا حَفَرْتُ بُورَةً يَطْبَخُ فِيهَا وَالْبُورَةُ مَوْقِدُ النَّارِ وَمِنْهُ الْبُئْرُ مَكَانٌ تَجْتَمِعُ فِيهِ الْمِيَاهُ. وكلها معني تدل على الجمع والحصر (لسان العرب ص ٢٨٥).

ب = مفهوم التبئير اصطلاحاً:

هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته وسمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردى أي من يرى (معجم مصطلحات الرواية ص ٤٠) استعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي وهو ترجمة عربية اقترحها أول مرة أحمد المتوكل ثم شاعت بين النقاد العرب فيما بعد والتبئير أو بؤرة السرد هو مصطلح اقترحه كل من الناقدين كلينيث بروكس وروبيرت وارين بدلا من مصطلحي "رؤية" و"وجهة نظر" ومنهما استمد هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السردية (النص والأسلوبية ص ٩١).

ج = مصطلح التبئير في المدونة النقدية الغربية:

من بين الكثير من مقولات الحكي التي يعج بها ميدان "السرديات البنيوية" والتي أسالت الكثير من حبر المنظرين والنقاد والتي تعددت دلالاتها واختلفت أبعادها حسب تصور كل باحث ونظريته التي ينطلق منها، مقولة "التبئير" أو "الرؤية السردية" أو "وجهة النظر" أو "زاوية الرؤية" أو "الجهة" أو "المنظور" وإن كان مصطلح "التبئير" هو المفضل لأنه مصطلح تقني يقصي كل الدلالات النفسية والأيدولوجية التي قد توحى بها المصطلحات الأخرى. مفاهيم هذه المصطلحات تجد أصلها من "وجهة النظر الشكلية عند الكاتب الأمريكي وأين كلود بوط والذي عبر عنها بوجهة النظر أو زاوية الرؤية في مقاله الشهير (المسافة ووجهة النظر) (مقاربة النص ص ١٤) الذي نشر سنة ١٩٦١ باللغة الإنجليزية ثم مترجما إلى الفرنسية سنة ١٩٧٠ في مجلة الشعرية حيث عبر عن ذلك

بقوله:

"إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة" (بنية النص ص ٤٦).

والمقصود من هذا الكلام أن زاوية الرؤية هي التقنية المستخدمة لحكي القصة التي يقصد من وراءها التأثير على المروي له أو على القارئ بصورة عامة. نفس هذه الفكرة من الناحية المضمونية نجده أصلها الأول لدى جون بوين في كتابه "الزمن والرواية" الذي نشر في سنة ١٩٤٦ والتي عبر عنها بمصطلح "الرؤية" (مقاربة النص ص ١٥) وهو بصدد الحديث عن حالة الراوي وموقعه "بالنسبة لشخصياته وبالنسبة لما يرويها، وبالنسبة للمخاطب" (معجم المصطلحات اللغوية ص ١٨٥).

هذه النظرة كذلك نجدها في نصوص الشكلايين الروس خاصة الشكلاي (يوريس إخنباوم) الذي أثار إشكالية وجهات النظر في دراسته حول "غو غول" و"لينكوف" وكذلك (توماتشفسكي) الذي ميز بين نمطين من السرد، سردٌ موضوعي يكون الكاتب فيه مضطلع على كل شيء فالراوي محايد لا يتدخل ليفسر الأحداث، وسردٌ ذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الراوي الذي يخبر بها ويفسرها ويعطيها تأويلا معينا (بنية النص ص ٤٧).

تزيطفان تدوروف يستعمل مصطلح "الرؤية" بعدما كان يستعمل مصطلح "الجهة" أو "الجهات" ويقصد بها الكيفية التي يتم فيها إدراك القصة من طرف السارد أي هي "العلاقة بين ضمير الغائب هو في القصة وبين ضمير المتكلم أنا في الخطاب" (مقولات السرد ص ١٣) معتبرا بذلك مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي.

أما جيرار جنيت فيعبر عن هذا المصطلح عند تحليله للمنظور بالتبئير في عدد من كتبه بعدما لاحظ على سابقه من النقاد الذين تناولوا مفهوم هذا المصطلح نوعا من الخلط بين من يرى ومن يتكلم أي بين الصوت والرؤية، ويقسمه إلى ثلاثة أنواع، فالتبئير عنده يعني حصر مجال الرؤية في من يرى؟ ومن أي موقع يرى؟ (مقاربة النص ص ١٥).

د = مصطلح التبئير في المدونة النقدية العربية:

لقد عرفت المدونة النقدية السردية العربية عدة مصطلحات، حيث أشار سعيد يقطين إل جملة منها تختلف من حيث اللفظ لكنها تشترك اصطلاحا ولو في الإطار الدلالي العام على غرار مصطلحات مثل (وجهة النظر، المنظور، الرؤية، البؤرة، التبئير). (مصطلحات النقد العربي السيميائي ص ٢٤) ويعرف التبئير بكونه "يرتبط بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات" (الكلام والخبر ص ٢٢٥) فالتبئير هو المفهوم الجديد الذي جاء ليحل محل مصطلح "وجهة النظر"

شخصية معينة. تطبيق: (محاضرات في تحليل الخطاب ص ٣٧) جاء في رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" ما يلي: (فوجئ الرجل قليلاً، وخيل إليّ أن ما بين عينيه قد تعكّر، لكنه بسرعة ومهارة عاد إلى هدوئه، وقال لي وهو يتعمّد أن يبتسم) ... الرواية ص ٣٥.

فالراوي في هذا المقطع علم أن محدّثه فوجيء، كما علم أنّه يتعمّد الابتسام وكأنه عالم بما يدور في نفسيته، فنحن هنا أمام راو يعلم كل شيء عن شخصياته وهو ما يسمى بالتبشير الصفر، وجاء في رواية "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ هذا المقطع في الصفحة ٧١.

(وقال لنفسه راضياً: إنّ اللبيب بالإشارة يفهم؛ وحسبه ذلك الآن. أما عن المستقبل فقلبه يحدثه بأنّ هذه الفتاة لن تذهب من حياته كأنها شيء لم يكن) البطل تحدّث مع نفسه وقلبه في هذا المقطع، فمن أين علم الراوي بذلك؟ إننا هنا أمام تبشير منعّم، فالراوي يعلم ما ظهر وما خفي، لذلك يصعب الحديث عن تبشير.

(٢)

التبشير الداخلي:

وهو متعلّق بالترهين السردى وتكون الرؤية فيه مقتصرة على الشخصية أي تعبير عن وجهة نظر شخصية فردية ثابتة أو متحركة، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها. "وبتجسد التبشير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر ويبلغ حدوده القصوى في المنولوج الداخلي حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة، أما حدوده الدنيا فتلك التي رسمها رولان بارت أثناء تعريفه صيغة الخطاب الشخصي وهي أنه يكون بإمكاننا إعادة كتابة مقطع التبشير الداخلي بصيغة المتكلم دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النص بتجاوز تبديل الضمائر" ويكون التبشير مثبتاً على شخصية واحدة حين تمر معلومات القارئ عبر منظار هذه الشخصية ويكون متبدلاً حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكانية العودة إلى الشخصية الأولى، ويكون متعدداً حين يروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات كل حسب وجهة نظره كما في الروايات التراسلية والروايات البوليسية. (معجم مصطلحات نقد الرواية) ص ٤٢

تطبيق:

جاء في رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد": «كنت أتدحرج يوماً بعد آخر نحو هاوية حبّك، أصطدم بالحجارة والصخور

و" المنظور" في الدراسات ما قبل السردية. أما حميد لحميدان فإنه يستعمل مصطلح "زاوية الرؤية" و"التبشير" بنفس المفهوم في كتابه بنية النص السردى حيث يقول في ذلك: "إن زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي" (بنية النص ص ٤٦) و"كثيراً ما تسهم عملية التبشير في تحديد انتماء النص الأدبي، ففي النص الواقعي يكون الراوي محايداً لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يترك الحرية للقارئ ليفسر ويؤلّ ما يحكى له، بينما في النص الرومانسي فإن الأحداث تقدم من وجهة نظر الراوي فهو يعطي تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ" (بنية النص ص ٤٧).

أما معنى العيد في كتابها (الراوي: الموقع والشكل) فقد عالجت هذا المصطلح من وجهة نظر إيديولوجية اجتماعية أي من ناحية المضمون في حين عالجه عبد الوهاب الرقيق في كتابه (في السرد، دراسات تطبيقية) من ناحية الشكل والمضمون معا. (مقاربة النص ص ٤٨).

و= أشكال التبشير:

يقسم جيرار جنيت عملية التبشير إلى ثلاثة أصناف تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبشير: ١= التبشير الصفر أو اللاتبشير؛ ٢= التبشير الداخلي؛ ٣= التبشير الخارجي.

هذه الأصناف يقابلها عند جون بيون ثلاث رؤيات هي: ١= الرؤية مع؛ ٢= الرؤية من الخلف؛ ٣= الرؤية من الخارج. أما تدوروف فإنه يحافظ على تصنيف بيون ويدخل عليه تعديلات طفيفة:

- ١- الراوي < الشخصية: وفيه يكون الراوي أعلم من الشخصية
- ٢- الراوي = شخصية: وفيها يعرف الراوي ما تعرفه الشخصيات
- ٣- الراوي > الشخصية: معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدّم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

وبناءً على عمل بويون و تدوروف يقدّم جيرار جنيت تصوّره بعد اعتماده لمفهوم التبشير وإقصائه للمفاهيم الأخرى:

التبشير الصفر أو اللاتبشير: ويعبر عنه بالسارد كلي المعرفة، حيث أن الراوي لا يبارح كيه ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محدّدة، فيتقدّم في روايته كلي الحضور، له حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات، لا يعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها فالتبشير غائب أو معدوم (صفر)، والراوي في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته ولكنه فوقهم كاله دائم الحضور، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة

، وكل ما في طريقي من مستحيلات. ولكنني كنت أحبك.»
(الرواية ص ١٤٠)

في هذا المقطع يتعرف القارئ على مشاعر الشخصية الحكائية من خلال ما باحت به من مشاعر الحب. فالتبئير هنا داخلي ، مما باحت به الشخصية عن حالتها النفسية.

(٣)

التبئير الخارجي:

هو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها وبالتالي فالراوي أو القارئ يعرف أقل من الشخصية التي يروي عنها كما يعتمد فيه كثيراً على الوصف الخارجي و الراوي لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال، فهو يقدم لنا الشخصية متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها فهو أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل. وقد ارتبط استخدام هذه التقنية برغبة الكاتب في إشاعة جو من التشويق وإحاطة الشخصية بالغموض من خلال كتم المعلومات المتعلقة بها أو في بعض الأحيان لتقديم عرض موضوعي للأحداث ورسم للشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ. شاع هذا النوع من التبئير لدى الروائيين أصحاب النزعة السلوكية أو في افتتاحيات عدد من الروايات لتقديم الشخصية بصورة المجهول ذي الهوية المتلبسة. وما تجدر الإشارة إليه هو أنه من النادر أن يلتزم الراوي في قصة واحدة بروية سردية أحادية ، ففي الغالب ما تتنوع الرؤى السردية داخل الخطاب القصصي الواح (معجم مصطلحات نقد الرواية ص ٤١).

تطبيق :

جاء في الرواية: «وقبل أن تصلني كلماتك، كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزيّن معصمك العاري الممدود نحوي. كان إحدى الحلي القسطنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المصفور ، ومن نقشتها المميّزة.» (الرواية ص ٥٢). المبيّر في هذا المقطع خالد ، والمُبَار: السوار الذي كان بمعصم "أحلام" ، والتبئير تمّ بالعين المجرة ، بما رآه ، فهو تبئير خارجي. (محاضرات في تحليل الخطاب ص ٣٨). إلى جانب الأصناف الثلاثة من التبئير هناك صنفان هما:

١- تبئير زائف: هو تبئير ظاهري حيث يبدأ الراوي بالاختباء وراء شخصية تشهد الحدث وتعكسه (تبئير داخلي) ولكنه سرعان ما يخرج عن دوره فيتجاوز ما يمكن للشخصية أن تعرفه لا تبئير.

٢- تبئير مسبق: في الرواية التي تعتمد ضمير المتكلم يقدم الراوي معلوماته باعتباره شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة في صنعها، واختيار السرد بضمير المتكلم يعرضه إلى تقييد مسبق لصيغة العرض ، هذا التقييد هو التبئير المسبق. (معجم مصطلحات نقد الرواية ص ٤٥)

قائمة المصادر والمراجع:

- ١- زيتوني لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية. ط١. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت. ٢٠٠٢
- ٢- حجازي سمير. معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة. دار الراتب الجامعية. بيروت لبنان.
- ٣- بن ذريل عدنان. النص والأسلوبية. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. سوريا. ٢٠٠٠
- ٤- قجور عبد الملك. مقارنة النص وفق بعض الطرائق الحديثة. مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية للنشر والإشهار. ط١. الجزائر. ٢٠٠٨
- ٥- لحميدان حميد. النص السرد من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. ط١. المغرب. ١٩٩١
- ٦- يقطين سعيد. الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. ط٢. المغرب. ١٩٩٧
- ٧- مولاي علي بوخاتم. مصطلحات النقد السيميائي. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. سوريا. ٢٠٠٣
- ٨- محاضرات في تحليل الخطاب لطلبة السنة الرابعة. إعداد عمران قدور. المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية. مصلحة التكوين عن بعد. الجزائر.
- ٩- ابن منظور. لسان العرب. تحقيق خالد رشيد القاضي. دار الأبحاث. ط١. الجزائر. ٢٠٠٨



القاص العراقي محسن الخفاجي في مشغله القصصي

نحتاج إلى آلة الزمن التي ابتدعها (أ.ج. جي. ويلز) لنعرف ما يخبئ لنا الزمن الآتي.

حاوره: عباس منعثر
العراق

في قرية نائية من محافظة ذي قار الواقعة جنوب العراق، وفي منتصف القرن العشرين، وتحديدًا العام ١٩٥٠ ولد محسن الخفاجي. بعد تخرجه من دار المعلمين عام ١٩٦٧ عمل معلمًا حتى تقاعد في ١٩٩٦. تم اعتقاله عام ٢٠٠٣ من قبل قوات التحالف وأطلق سراحه في الثالث والعشرين من نيسان ٢٠٠٦. توزعت نتاجاته بين القصة القصيرة والرواية والترجمة. قصصيا، صدرت له (سماء مفتوحة إلى الأبد - ١٩٧٤) و (ثياب حداد بلون الورد - ١٩٧٩) و (طائر في دخان - ١٩٩٦) و (إيماءات ضائعة - ٢٠٠١). روائيا، اصدر الروايات التالية: (وشم على حجارة الجبل - ١٩٨٣) و (العودة إلى شجرة الحناء - ١٩٨٧) و (يوم حرق العنقاء - ٢٠٠١). في قابل الأيام، ستصدر له (النازي الأخير وايفا براون - قصص) و (بيضة الغراب - رواية) و (حب اسود - رواية) و (دموع ذهبية - قصائد) و (لو كانت للأبد نهاية - رواية).. حصل الخفاجي على العديد من الجوائز، نذكر أبرزها: (جائزة الإبداع عن الكتاب القصصي إيماءات ضائعة ٢٠٠١ - وزارة الثقافة والإعلام) و (الجائزة الأولى عن القصص (الحافة ١٩٦٨، اليوم الخامس في وادي الشمس ١٩٨٣، و مينة ذهبية في طروادة ١٩٩٩، يوم حرق العنقاء - رواية - ٢٠٠١).. كما حصل على ست جوائز تقديرية في القصة بين ١٩٨٣ و ١٩٨٩.

بعد حوارات وجدل واختلاف رؤى، ولدت فكرة هذا الحوار المطول الذي يطارد سر الكتابة عند القاص محسن الخفاجي...

الكاتب الجيد كاذب كبير. انه يجيد أن يلصق تجاربه بتجارب أبطاله حتى لو كان ذلك انتقالاً من جنس إلى آخر. يمكن أن يجيب على ذلك ما كتبه ارسكين كولويل في روايتي (كلوديل) و(هكذا خلقت جيني) حيث الكاتب المختفي تحت قناع أنثى تروي تجاربها بلمسة أنثى عاشقة والذي يمسك بسلاح الإقناع.

• معظم نصوصك بلا أسماء لأبطالها، قد يكون استخدام الأنا السارد واحداً من الأسباب. لكن لماذا يغيب الاسم، وما هو مفهومك للاسم في النص الأدبي، أو لغيابه بالأحرى؟

* هناك إشكالية في ذكر اسم لبطل القصة. الاسم له دلالة ونتاج زمن، لذلك يتحاشى الكاتب استخدام أي اسم. البطل أصبح مجهولاً وبلا ملامح ليقرب من إنسان هذا العصر الفاقداً لشخصيته ولحريته والمسحوق بضغط رهيب تسببه ماكينة العصر والحكومات الديكتاتورية وسحق الحريات الأساسية والاستهتار بحقوق



الإنسان.

على أي كاتب أن يراجع قول الكاتب الشهير جان بول سارتر (إن جوع طفل في الكونغو يعادل أضعاف ما كتبه في الغثيان). ما أحوج أي كاتب للانحناء أمام كل اضطهاد عرقي أو طبقي واحترام عذاب إنسان ما والدفاع عن عالم بلا عقد ولا يصل الإنسان فيه إلى الحضيض.

• (الصفة) مَعْلَم لغوي لا تكاد قصة قصيرة تخلو من العشرات منه؛ كما هو الحال في أو بتأثير النصوص المترجمة.. ما سر استخدامك للصفة؟ وكيف تفسر توافق مئات الكتاب – على اختلاف مستوياتهم وجنسياتهم – على الإفراط في استخدامها في جميع القصص؟

* بدأت الكتابة في الستينيات من القرن العشرين في سن مبكرة جداً، حتى إنني نشرت أولى قصصي وأنا لم أجتاوز السادسة عشر من العمر. الأنماط القصصية والروائية التي ظهرت آنذاك اعتمدت الوصف والبناء الشعري إذ كانت الجملة مترهلة مليئة بالزوائد وهذا هو المرض القصصي الأول وأنا مثل الآخرين وقعت في شركه. كنت اكتب القصة بما يقرب من عشرين صفحة فولسكاب، والآن اكتب القصة في صفحتين أو ثلاث وتحقق المبتغى نفسه. كل الثورات في الكتابة أطاحت بالوصف واستهدفت

• يكتب محسن الخفاجي الرواية والشعر ويترجم عن الانكليزية.. فأني هاجس يسير بفكرة أو إحياء ما من الفنون الأدبية بأنواعها إلى حظيرة القصة القصيرة؟

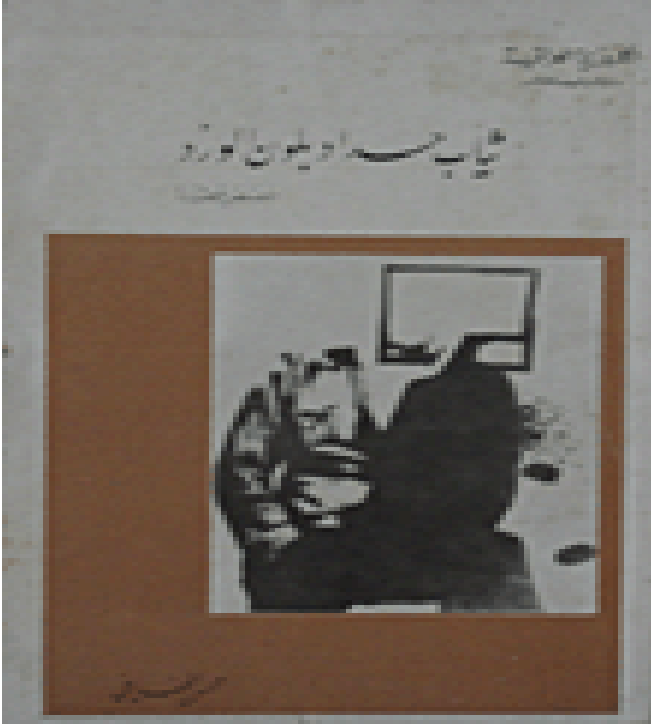
* كل لون من الكتابة له آليات محددة. البيت الشعري لا يشبه السطر أو الجملة القصصية. مرجعيات البيت الشعري تهويم واستعارة وانزياح لغوي أو ما يسميه جان بول سارتر (الحرائق الصغيرة في اللغة)، أما في القصة فالجملة القصصية لبنة في بناء حكاية تحتاج إلى مهارة في نحتها على أن تكون قادرة على الإحياء بجزئيات من الحكاية. الموضوع هو الذي يختار الجنس الأدبي المناسب له. الأسلوب الشعري تقتله الحكاية والبناء الحكائي يمزق نسيج القصة باستثناء الملحمة. يمكن القول إنني أميل إلى كتابة القصة القصيرة وإنها تغطي على أسلوبتي. إنني أفضل الكتابة باختزال وتنقية النص من الزوائد

واعتماد النص البرقي. تجد ذلك في قصصي المنشورة في السبعينيات وأصبحت الآن من كلاسيكيات الأدب العراقي. لا أفكر بانجاز ما في الرواية فهي وليدة المجتمع الصناعي ونحن أبناء مجتمع زراعي إقطاعي، أما الترجمة فأنا أترجم القصة التي تهزني وأريد أن يشاركني القارئ بمتعة الاقتراب من عالمها.

• في جل نتاجك تلجأ إلى أسلوب (الأنا السارد). ما السبب؟ مع التركيز على الأبعاد الفنية والفلسفية في هذا الشأن.

* الكتابة بأسلوب ضمير المتكلم خدعة يعتمدها الكاتب لإيهام القارئ بقربه من لب الموضوع وبوضعه في موضع البطل السارد العليم. كان مورافيا يفضل على أي أسلوب آخر وانه يلائم منجزات العصر وربما يساعد هذا الأسلوب على توظيف التجارب الشخصية للكاتب ولصقها بتجارب بطله. لو أن مورافيا أراد أن يكتب سيرة ذاتية فإنه سيكتب مثلما يكتب قصصه ورواياته ولن تجد خلافاً بين هذا وذاك.

الكتاب الماهرون هم الذين يتركون مسافة محددة بين تجاربهم الشخصية وتجارب أبطالهم على الورق. ومهما يكن فإن الحياة ليست هي المنارات الخيالية على الورق.



بل ولا يهمني أيضاً، فهو عنوان ساذج يجرد النص من ألقه، لكن ناقداً أشاد به هو الناقد الراحل (جبرا إبراهيم جبرا) .. وأشار بصفتين في القصة ووصفهما بقمة النثر العراقي في قرنين.

الكتابة سهم يتجه إلى هدفه. ليس المهم لون السهم ولا معدنه. المهم أن يصل إلى هدفه ويحقق خطة الهجوم.

• ينذر في نصوصك الوصف (كتثيت للأشياء في السكون) و يحضر السرد (حركة وفعل).. ما جدلية العلاقة بين الحركة والثبات في خلق نص حيوي قادر على خلق الأثر، برأيك؟

* أهم شيء في الوصف أن يكون ذا دلالة وتأثير فيما يترتب من وضوح وتحديد لسمات الموقف أو التكوين للحكاية والأثر. كان تشيكوف يقول: (إذا ظهر البطل وفي يده مسدس في الفصل الأول فسأجعله يطلق النار في الفصل الثالث). ما جدوى مسدس لا يطلق النار أو ليس هناك رصاصات تناسبه. إن ذلك يربك القارئ ويشيع الفوضى في فهم دلالة الأشياء ويحرف مجرى الشخصيات.

القصة عين الكاميرا التي تجمد الحركة والفعل، وتحوله إلى سطح ثابت. النص الحيوي الذي نعنيه هو النص الذي يبهز ويهز القارئ. يمكن للسكون أن يشع جمالا كما في ابتسامة الموناليزا التي تشق الأزمنة ويتباهى السواح الجدلون بالنظر إليها من كل بقاع الأرض ويمكن للحركة أن تكون بشاعة ودمارا مثل التسونامي الشهير الذي ضرب اليابان،

الوضوح والموقف والجمال وصراع الإنسان ضد الطبيعة من أجل بناء عالم جديد.

بعد كل ذلك الكاتب نتاج زمنه وصراع الإرادات وليس مهما الوصول إلى الفكرة الأساسية من خلال الوصف ما دمنا نستطيع القفز على الأوصاف والبلاغة العقيمة التي استهلكها الشعر.

• يعد (التنقيح) كتابة ثانية للنص، قد تخلق نصا بديلا أحيانا عن النص الأصلي.. أي دور للتنقيح في مشروعك الأدبي، خاصة مع ندرة الزائد القابل للحذف في نصوص مجموعتك (إيماءات ضائعة)؟

* لا أقوم بتنقيح أي نص قصصي. ليس ذلك معناه اكتمال النص؛ بل لأن ذلك يقود لكتابة نص جديد – باعتماد الكلمات نفسها بصياغة جديدة. وهذا عمل بلا أي معنى ولا جدوى منه. ربما يكون التنقيح مفيدا في كتب البحث في التراجع عن رأي أو فكرة أو تصحيح معلومة لكسب اقتناع القارئ الغامض.

أنا اكتب الآن قصصا ذات هوامش وإشارات لا يعرفها القارئ ليساعدني على الخلاص من التنقيح والزوائد في آن واحد.

دور النشر الأجنبية تعرض الأعمال على كتاب آخرين لهم تجارب كثيرة لتنقيح التجارب الجديدة وإبداء الملاحظات التي تساعد في إنضاج العمل وتقديمه والمؤسف إننا لا نملك مثل هذا الموظف في دور النشر. الكاتب يحارب وحده في جبهة عريضة.

• يتداخل مفهوم الغموض (تعدد الطبقات) مع الإبهام (مرض في اللغة) كمتضادات للوضوح.. وفق أي الأسس يمكن عد نصوصك ميالة إلى الوضوح المتسربل بالغموض، وما هو تقييمك للنصوص المفرطة في اللغوية، المنغمسة في الإبهام التي تهيمن على الساحة الأدبية الآن؟

* أولا أنا أو من أن الكتابة تحتاج للبساطة والوضوح وأن تبعد عن الإبهام والفضلة.. مرة أشار ناقد على أن قصصي تحتاج إلى قراءة ثانية لفك ألغازها وقد شرحت اعتراضي على ذلك في محاضرة لي في اتحاد الأدباء في بغداد عن طريقة كتابة إحدى قصصي وفككت أسرار الصنعة.. وقلت إن الناقد كان يكتب مقدمة لقصة اعتمدت التناص مع نص شكسبيري شهير (تاجر البندقية) بعنوان (قناع بورشيا)، وقال ناقد آخر إن القصة يجب أن تعنون بـ(قناع بسانيو) وترجمتها الدكتور سعاد عبد علي بعنوان غريب (بورشيا في حالة تنكر) وهو ما لم أفكر فيه إطلاقا

أو أي زلزال آخر مدمر. يمكن لأي شيء أن يكون ضد نفسه إذا لم تسعفه رؤيا ثاقبة للكاتب.

• إلى أي مدى تحدد دور العين الإنسانية في الكتابة؟ ما هو دور السمع في نصوصك؟ واللمس؟ والتذوق؟ هذه الحواس كيف تتحول إلى كلمات تتحول بدورها إلى حواس عند القارئ؟

* قبل أن نحدد دورا للعين أو الأذن في العمل الفني يجب الاعتراف بأن الكاتب نعرف من تجربته البصرية أو السمعية الشيء الكثير حتى لو أخفى ذلك. لكن البعض من المؤلفين يكتبون عن تجارب حياتية لم يمروا بها معتمدين على نصوص الآخرين (كتب شاعر محافظ ديوانا كاملا في الخمر وهو لم يشرب قطرة منه في حياته لأنه محرم عليه) هذا مثال على هيمنة مؤثرات قرائية. كان هذا الشاعر المحافظ واقعا تحت تأثير شاعر آخر هو (أبو نواس).

ألم يكتب بورخس أجمل قصصه بعد عماه. لقد عاش أعمى لفترة تزيد على ثلاثة عقود وكانت كتاباته مبهرة لا بسبب عينيه أو أذنيه بل بسبب قدرته في بناء نص قصصي حكاوي ملفت. الكتابة عناصر مجتمعة مثل صنع الخبز. الدقيق والماء والخميرة والملح، ثم النار التي هي أعماق الكاتب.

لا يمكن إعادة كتابة قصة لبورخس أو الكتابة بموازاتها حتى لو كان للمقلد مهارة كاتب (نوبلي). حين ترجمت قصة (الموت الآخر) لبورخس إلى العربية ونشرتها في التسعينات من القرن الماضي أدركت أين تكمن عظمة بورخس انه راو للحكايات الرعوية من مستوى رفيع.

• أنت من الكتاب الذين يركزون على الموضوع ذي المغزى ويعطونه أهمية بالغة في النص.. في حالة كهذه، كيف تتخلص النصوص من الوعظية، والانزلاق إلى المناخ التعليمي، والهدف المحدد؟ وما هي مساهمة القارئ معك في تبادل سر الكتابة يا ترى؟

* لا علاقة للموضوع بالوضوح والمغزى والتركيز عليهما بالوعظية والتقريرية وأمراض الكتابة البائدة. الكتابة بلا مغزى كالسمكة خارج الماء بلا نهر أو ساقية. الألغاز في القصة تنفع أحيانا في بناء قصة غير مقلدة ربما كان هذا سبب موت الاتجاهات التي اهتمت بالشكل وألغت المضمون كالتفكيكية. سر الكتابة لا يمكن تبادله مع القارئ، والوصول إلى فهم محدد لان القارئ لا يشبه كل قارئ. الكتاب الذين يستعرضون تجاربهم وثقافتهم

يحتاجون إلى قارئ من نمط مختلف يقترب من عوالمهم من الأمثلة على ذلك الكاتب الراحل جليل القيسي.

• يقال أن الكتابة كذب، يتواطأ فيها الكاتب والقارئ على الخداع. كيف تفهم الكذب الأدبي، وما هي سماته لديك؟ * إذا كانت الكتابة كذبة، فالحياة كذبة كبرى، لكن ما يشفع للكتابة هي أنها تصنع الجمال. لذلك يقرأ الناس الرواية ويعيشون عوالمها بشغف أو يجعلون منها هدايا لعيد الميلاد. ماتت الملحمة ولم تمت الرواية لأنها نمط متقلب. تذكر قول ديتويفسكي: (الجمال وحده سينقذ العالم) وستنفذنا الرواية.

لا يمكن فهم كذب أدبي يعتمد التزوير للحقائق، أو تغطية الحقيقة فهذا كذب مسخر لخدمة أهداف سياسية متكررة. يظل الكذب فعلا بشريا بلا جمال في معركة الانتصار للجمال لان لا احد ينتصر للبشاعة دائما. إذ لا بد أن يصحو ذات يوم على أكاذيبه.

• لمرور الزمن موقع جوهري في نصوصك.. كيف يتجسد الزمن صوريا في القصة، وكيف تتمكن اللغة من نقل الوجدان الإنساني من انسياب اللحظة وضياها في الزوال؟

* الزمن عنصر مهم في البناء الحكائي. ولان الزوال محنة كل فعل انساني فإن الكتابة حفر على جدار الزمن واحتجاج صامت على لا معقوليته.

الكاتب مثل بهلوان يسير على جبلين متجاورين بتواز تام هما زمن القصة وزمن القص. والذكي هو الذي له خطوة ثابتة لا تهتز على الحبل المشدود. أو لنقل انه مثل سيزيف الذي يحمل صخرته إلى القمة ويعرف أنها ستتحدروا إلى الأسفل. الحياة عبث كما قال كامو ولا احد استطاع أن ينتصر على الزمن كما قال فوكنر.

• ربما يصيب الهلع أو الإحباط كتاب عصرنا الذين انغمسوا في التكنولوجيا من مصير نتاجاتهم الأدبية في العصور القادمة غير القابلة للتصور.. وها هو التبدل - كل ثانية - يحيل تصوراتنا إلى اندهاش متواصل.. لو تأتى لك تقييم الكتابة الآن بعين المستقبل، ماذا تقول، وخاصة في نصوصك القصصية؟

* بذلت جهدا كبيرا خلال ما يقرب من أربعة عقود في نحت تجربتي القصصية. التقيت بكتاب من كل الدنيا وحاورتهم. قرأت الكثير وكتبت الكثير، وساهمت في إعلاء شأن هذا الفن غير عابئ بهلع من نهايته لان المستقبل للفأر كما يقول (غونتر غراس).

القصة التقليدية. أسعى لانجاز قصة متفردة في تعبيرها عن زمنها ومكانها. صارت لدي خبرة بالكتابة تمكيني من تحريك كل الخيوط بمهارة ودقة من دون أن ينقطع خيط من إصبعي.

أفكر بانجاز قصص عن المجانين. لاعتقادي أن المجنون أفضل مرآة لعكس الواقع. وكذلك العشاق الذين تكون حياتهم خاضعة للهفة والانتظار بلا أمل.

• يرى بعض الكتاب أن المجموعة القصصية هي تجميع لقصص (أفضل أو أجمل ما أنجزوه لحظة التجميع) ؛ بينما يراها آخرون مشروعاً متسلسل الحلقات.. أين أنت من المنهجين؟

* يجب أن يكون هناك ما يوحد قصصاً في كتاب واحد. ليس كل قصة اكتبها تصلح لأن تأخذ مكانها في كتابي القصصي القادم ما لم تحمل صيغة لا بد منها هي أنها تنسجم مع القصص الأخرى ولا تطرح تناقضاً ما يؤثر في وجودها.

• قد يحدث خلط في النظر إلى محسن الخفاجي الإنسان والساد في النصوص، فيذهب الاعتقاد إلى أنك تكتب سيرتك الشخصية موزعة على قصص.. ما سبب هذا الخلط؟ وكيف يتجنب قراؤك الوقوع فيه؟

* هذه مشكلة حقيقية تطرح سذاجة التوجه النقدي وأنا لست معنياً بمن يعتقد أنني بطل هذه القصة أو تلك. لا جدوى في الاحتكام إلى هذا التخمين. أنا لا اكتب سيرة ذاتية كما إنني لا اخجل من كتابة سيرة ذاتية. لقد فعلت ذلك من قبل في قصص كتاب (حب اسود) الذي كتبت في سجن أميركي لأن الكتابة حينذاك عن قصص حب هو محاولة للهروب من السجن ولأنني قضيت زمناً طويلاً في سجون الاحتلال؛ أكثر من ثلاث سنوات.

• التهكم في نصوصك يصل درجة الغضب والعنف اللغوي.. ما الذي يدفع الشخصية إلى اتخاذ موقف سلبي من الوجود على وفق رؤيا (العالم ضدنا)؟ وهل تشارك شخصياتك هذه الرؤيا؟

* هذا ليس تهكماً، انه محاولة لفضح الواقع بأسلوب ساخر، ومن ثم رفضه. أردت أن أجرب كتابة قصة ساخرة لأنني وجدت أن حياتنا أضحوكة فكتبت قصتي المعروفة (ميتة ذهبية في طروادة). القصة الساخرة نمط معروف في الأدب العالمي ولكنه لا يحتل المكانة نفسها في الأدب العربي الحديث.

• لكل تجربة سماتها الخاصة التي هي جوهر وجودها. ما هي خصوصية (إيماءات ضائعة) بالقياس إلى ما تلاها

نحتاج إلى آلة الزمن التي ابتدعها (أ.ج. جي. ويلز) لنعرف ما يخبئ لنا الزمن الآتي.

على كل حال ينبغي أن نترك أثراً ما حتى لو كان محدداً لأن الفعل الإنساني هو الرد الوحيد على عبثية الحياة وخرابها أنها تحمل بذرة فنائها.

والواضح إننا جنود في معركة الحياة لا أمل بانتصارنا، أننا جنود نعرف أننا سنصير قبوراً كما تقول أغنية ألمانية تغنيها مارلين ديتريش.

• في الغالب نجد في قصصك إجابات عن أسئلة من قبيل: (كيف وأين ومتى؟) و (موقف السارد ووجهات نظره الصريحة؟) و (مغزى القص والحبكة والأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للشخصيات؟).. هل من أسئلة أخرى تضعها نصب عينيك وأنت تحت النص القصصي؟ * كل التفاصيل التي يتضمنها العمل القصصي ضرورية لدعم المغزى وناقد القصة يضع أسئلة و يجيب عنها. قد يبهرني حدث بسيط فابحث له عن مكان في قصة. اذكر إنني مررت بقرية في يوم ممطر وأنا معلم ريفي كان ذلك في مطلع السبعينات فسمعت بكاء على ميت، والأم تجمع ثياب أبنائها وبناتها الصغار وتغمسها في سائل اسود لتصبغ هذه الثياب ليلبسها الأطفال حدادا. كانت الأم تستعجل جفاف الثياب في يوم ممطر. وكانت ثياب بعضهم ذات تكوينات بارزة تحولت إلى زهور سود ومستقيمات سوداء. نقوش متضادة، بقيت هذه الفكرة في راسي حتى كتبتها في قصة بعنوان (ثياب حداد بلون الورد).

• لكل كاتب قارئ افتراضي أو قراء افتراضيون يتمثلون في ذهنه أثناء الكتابة، من هو قارئك الافتراضي، وما سماته؟

* أنا نفسي القارئ الافتراضي لأعمالي كلها. فأنا اعرف أعمالي أكثر من أي قارئ في الدنيا. بل إنني استعيد في كل سطر حالتي حين كتابة جملة ما.

اعتقد إنني أفضل قارئ لأعمالي، ولا أتوقع وجود قارئ يتفوق علي في فهم القصة وتكنيكها. ليس هذا غروراً لكنه نتاج تجربة طويلة مع النقد تقترب من نصف قرن.

ولأنني اهتم بالاستعارة واكتب عن أزمنة وأمكنة غريبة وسرية فان كل قارئ لن يتفوق علي ما دام لم يعيش هذه الأزمنة ولا يعرف طبيعة المكان الذي اكتب عنه.

• كيف تنظر إلى مفهوم الحداثة في القصة القصيرة؟ خاصة فيما يتحدد بزاوية النظر والتمثيلات السردية..

* رغم إنني أرى أن الحداثة مصطلح غامض و رجراج إلا أنني أميل إلى كتابة قصة معاصرة تختلف كثيراً عن

من قصص وخاصة مجموعتك الجديدة (هل تعرف كيث موبين؟)

* تجربة قصص (إيماءات ضائعة) تمتد خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، فترة الشباب، وتأتي بعد صدور عدة مجموعات قصصية من بينها المجموعة الموسومة: (ثياب بلون الورد) ومجموعة (طائر في ضباب) إن خصوصيتها أنها نهاية لعصر الكتابة الجمالية التي تهتم بالجملة الشاعرية والزخرف الذي يمنح العمل الفني صورة مغايرة.

قصص (هل تعرف كيث موبين؟) إشارة إلى نهاية المرحلة الجمالية أو اكتمالها والعودة لمرحلة القصص ذات المضمون الوثائقي الخالية من الزخرف والمعبرة عن زمنها، زمن الاحتلال والتي تعطي صورة صادقة لمرحلة مضطربة من حياة العراق. وهي تعنى بالصراع في اعقد مراحلها.

(إيماءات ضائعة) تضم أجمل ما كتبت: السرد المؤثر واللغة الشاعرية. وقد أشاد الناقد الراحل جبرا إبراهيم جبرا بقصة قناع بورشيا وترجمتها د. سعاد عبد علي واختيرت ضمن مختارات القصة العراقية التي صدرت في مصر وفي دار المأمون.

* غالباً ما يستلهم الخفاجي مواضيع قصصه من تجاربه الحياتية التي تتحول في مشغله إلى حكايا.. كيف اثر اعتقالك في مجموعتك القصصية الموسومة: (هل تعرف كيث موبين؟)

* قصص (هل تعرف كيث موبين؟) دفعتني إلى كتابتها أمور كثيرة.. منها رغبتني في تخليد هذه المرحلة لكي تطلع عليها الأجيال القادمة وتشجيع رئيس اتحاد أدباء العراق لي بأن علي أن أحول هذه التجارب إلى أعمال قصصية. ولكنني لم اكتبها إلا بعد خروجي من المعتقل بعد أكثر من ثلاث سنوات في بوكا و أبي غريب من مخيم إلى نانسي ومن نانسي إلى كوغر.

الاعتقال تجربة ألهمتني الكثير ولكن بدون ذاكرة وحب لا يمكن نقل كل ذلك إلى عمل فني مبهر.

أنا كاتب يفضل استعراض مهاراته وقصصي كانت مسرحاً لما دار داخل أروقة السجون ولهذا السبب مزق الأمريكيون قصصاً لي وتداولوا كتابات لي بعد ترجمتها من قبل سيرجنت اسمه تشاد من أصل لبناني.

* ما هو مفهومك للكتابة كإغواء وعلاقتها بروح الكتابة؟

* مع أن الكاتب يكتب ليبشر بمضمون ما في حل عقدة أو اقتحامها لكن هناك شيء في الكتابة القصصية يمكن تسميته بروح الكتابة وتجلياتها بحسها التراجيدي أو الساخر أو المحايد، وحتى الكتابة للأطفال تحتاج إلى إبهار لكسب القارئ إلى صف العمل القصصي. تستطيع أن تعثر على إجابات وافية في أعمال كتاب موجة الرواية الجديدة في فرنسا وكتاب نيويورك في الستينات من القرن الماضي. المهم عندي أن يعبر النص عن روح زمنه ويكون فارساً في معركة التغيير نحو المستقبل الأفضل. الآن إذا قرأت استرجع روح زمنه وأقيس نجاحه في قدرته على التعبير عن عصره.

حين يكتمل الموضوع في ذهني ابحت عن طريقة في انجازه في أرقى صورة. وأوظف مهاراتي التي اكتسبتها في زمن طويل نسبياً. الكاتب، أي كاتب، مثل طاووس يوزع ريشه لإغواء أنثاه في عرض يشبه الاحتفال، لإغواء القارئ. والطاووس الناجح هو الذي يظهر نقوشاً جميلة باهرة، وأنا افعل كما لو كنت في حفلة تنكرية. وأنا واثق بأن أحداً لن يمكن له محاسبتي.

* العنوان كخدعة (ايكوية) نادر عندك.. هل أن الفحوى أو الموضوع في قائمة أولويات خلق العنوان لديك، أم أن هناك أعرافاً خاصة في صياغته؟

* ايكو من المهتمين بالعنوان الغرائبي مثل (اسم الورد) و (جزيرة اليوم السابق) غير أن العنوان مهما كان جميلاً و غرائبياً وشاعرياً فهو رهين بالدلالة. ولهذا تجد عناوين قصصي مستلة من جوهر الحدث ومعبرة بدقة عن بلاغة المعنى. خذ مثلاً (صحن الوزير الأسبق) انه عنوان جاء من صورة لوزير داخلية في مخيم اعتقال يمسك بصحن وكوب ليستلم حصته من الطعام، ولما كان وزيراً اسبق فقد جاء العنوان ليزيح الالتباس لمن يظنه وزيراً سابقاً. عنوان (عمي فرناندز) هو تكرار لهذه الجملة في مناداة بطل القصة كإشارة لشبهة مع عن المجندة.

العنوان هو المفتاح الذي يفتح الصناديق المغلقة في النص ويؤشر بدء تفكيكها. خلدت معظم الأعمال القصصية بسبب عناوينها وفشلت أخرى لأنها لم توفق في رسم عنوان مؤثر.

* بصراحة، كيف تقيم قراءات وآراء النقاد في نصوصك القصصية، وهل من أمثلة على سوء القراءة؟ صحح لنا بعضاً منها بأمثلة حية؟

رسالة اعتراف مبعوثة للقاضي الذي برأه من جريمة القتل لكنه يرى أنه السبب فقد كان هو الذي قادهن إلى المكان وهو الذي تركهن لمصير مجهول. هذا الاعتراف هو في اعتقادي أفضل مدخل للوصول إلى الصراع وعمقه. تحاشيت أشياء كثيرة ووقائع معروفة في كتابة هذه القصة لتصل إلى الإقناع.

لقد تحاشيت تبيان سبب تأخر السائق الذي سلبت منه سيارته في اليوم نفسه وأودع في السجن ليشارك في اليوم التالي بنقل جنود إلى مكان بعيد ولم يسعفه تركه للفتيات في الصحراء للتملص من المهمة. استبدلت هذا الحدث بحدث مبتكر يؤدي الغرض نفسه جعلت السائق يتشاجر مع احد السائقين الذي يصدم سيارته ويتسبب بتحطيم زجاجتها الأمامية فيدخل معه في مشاجرة تنتهي باعتقالهما معا حتى آخر الليل وبذلك هربت من سوط الرقابة التي كانت ستمنع القصة بدليل أن المحافظ طرد الصحفيين في الواقع وليس غريبا أن يتهم أي من يكتب عن الحادثة بأنه مندرس.

الحكاية كما أرى مكتملة. إنها للغذاء تذكر بالباحثين عن الذهب. تذكر الإنسان الذي يقوده حلمه بالثراء إلى مواجهة موته. الحكاية مليئة بالتشويق وتتوفر فيها كل أبعاد الصراع: فتيات ضعيفات من عوائل فقيرة وذئاب جائعة لم تحصل على غذائها منذ فترة .

أصبح الكما مرا لاختلاطه بدم أعضاء بشرية ومن هنا جاءت تسمية القصة، كأنني كنت اعبر بالبطل المطهر الذي قاده خطاه إليه.

كتبت القصة وأعجبتني وأعجب بها أصدقائي وحظيت باهتمام طغى على تفاصيل الندوة في وقت كان المشرفون على الندوة يفكرون بحذف مشاركتي وإشراك كاتب آخر. الصدق كفيلا بانجاز عمل بمستوى الإيقونة. ولا يشفع للكاتب إلا مهارته في بناء صرح لغوي سردي لا يقهره توالي الأزمنة.

* كتب الكثيرون عني من أبرزهم جبرا ابراهيم جبرا ومحسن الموسوي وياسين النصير وفاضل ثامر و د. نجم عبد الله و احمد الباقري و احمد خلف و محمد قاسم الياسري. هناك أمثلة على سوء القراءة تلك القراءات التي تحاول أن تقدم لي درسا أو تعاملني كصبي صغير أو تثبت إنها لا تجيد أي شيء من دون أن تتأكد إنني خارج هذه المقاييس سواء رغبوا بذلك أم لم يرغبوا. الآن يوشك الناقد صادق الصكر أن يقدم دراسة عن مجموعتي القصصية (إيماءات ضائعة) التي نشرتها عام ٢٠٠١ وأتوقع لها نجاحا فهو يتمتع بحس نقدي ذكي.

٠ قبل أن أغادر مشغلك القصصي، هل لك أن تعيرنا شهادتك المعنونة (محاولة في تشريح الحكاية) والتي ألقيتها كمحاضرة في مقر اتحاد الأدباء العراقيين في بغداد في ندوة للقصة العراقية؟...

هذه المحاولة هي شهادة للمؤلف نود أن ندرجها ضمن هذا الحوار لما لها من أهمية كبيرة في إلقاء الضوء على طبيعة استلهاهم للواقع والطرق التي تسلكها الواقعة للوصول إلى مراقبي القصة القصيرة...

* في شهادتي المعنونة (محاولة في تشريح الحكاية) أعود إلى القصة المعنونة (كما مر) وهي مأخوذة من قصة واقعية كان علي لأسباب قاهرة أن اكتبها على نحو ما سأشرحه.

ملخص القصة كما جرت في الواقع كالآتي:
" هناك وفد صحفي يبحث عن الأحداث الغريبة يصل إلى المدينة لزيارة مكان في الصحراء. تم فيه مهاجمة ذئاب لأربع فتيات من بائعات الخضار اللواتي جئن إلى الصحراء لجمع الكما بعد ليلة مليئة بالرعد والبرق وقد اصطحبهن سائق بيبك أب وعاد إلى المدينة بأمل أن يعود إليهن بعد ساعات ليجد تلال الكما والثروة المجانية. لكنه يتأخر وحين يصل في آخر المساء يجد الذئاب قد مزقت بمخالبها الفتيات وابتلعت أذرعهن ولم تسلم إلا واحدة ولكنها مرعوبة وينتهي حلم الثراء بكارثة"
في البدء جعلت القصة فردية من قبل السائق من خلال



رعد زامل

نكوص

لم يتداركني
الغيم بالمطر
غداة نطفة على وجه الرمال
كنت استغيث
لقد اشاحت بخضرتها
الاشجار عن وجهي
فلست على وفاق مع احد
روحي بذرة الشك
والعالم حقل اليقين
ملوثا بغبار الخلق
انحدرت الى العالم
في طريقي
من نطفة الى علقة
تعثرت بأكثر من حجر
واصبحت مضغة
ولكن بلا قرار مكين
خلف تلال الوحشة
كنت عظما يتسكع في السديم
ثم ما ان اوشك الله
ان يكسو ذلك العظم لحما
حتى نهشته انياب الحروب
هكذا في ساعة نحس
من نيسان
دون الناس اتيت
جرفقتي ريح الولادة نحو الجنوب
وليس مهما
لو القاني هبوبها في الشمال
فانا في الحالتين
كنت سأولد
اولد صارخا حتما
اولد وفي عيني حماسة مذبوحة .





مراحل من قلق الذات

عبد الحسين خلف الدعيمي

(١) إرتباك

حينما أستبدل النون باءً
من آخر إسمي المركب-
والمتكون- من تسعة أحرف
أكون في مأمن عند كشف هويتي
وأكون في مأمن من لدغ الأفاعي
والسنة الخصوم-
وسيف الجلال المتطرف

*

حينما أضيف ألفاً

بعد أول حرف لأسمي الثلاثي
أكون في مأمن
عند كشف هويتي
من لدغ الأفاعي
والسنة الخصوم
وسيف الجلال المتطرف

(٢) أيقضوه

إبحثوا ...
وأسألوا
في أي المقابر
تجدوه راقداً
أيقضوه ...
وأسألوه لم سمانني بهذا الإسم-
ثم إتخذوا أي قرار فيه
لا أرفع فيتنو الإحتجاج
..... إن هذا رأيكم
لا

ولم
أرفع بدعوى ذات يومٍ ضدكم
فهو الجاني الذي
لم يحتسب
إني في يومٍ سأقتل
وهو الجاني عليّ
دونما جنحة مني
أوجناية

(٣) إبادة

إنه الحقد الذي
قد كان
عاداً ملثماً
يحمل رايات-الإبادة
أعتقد إن الإله لا ولن يترك عباده
أعتقد ، إن الإله
سوف لا يرحم من باع بلاده
يا حنثة آدم
الموت في قارة الدرب شهادة
الموت في جامعة العلم وفي السوق شهادة
الموت في المضجع والمعمل والحقل شهادة
في زمان
أضحى فيه العهرُ مُستمسك إقرار القياده
فأعلموا...
أنكم القيحُ وبعض من قُراده
فالزمان وطأته الموبقاتُ
أضحى فيه الجرم طقساً للعباده
فأمنحوني لحظة
أبصق في وجه لتأريخ تكونوا
أنتم فيه على الأحرار سادة
عقرت أيماننا تفٍ عليها
إذ ترى فيها التصعلك والتذلل والبلاده
هي من سادت
وعوراء غدت عين القلاده
أسفاً فالليل فينا اليوم يخشى
بل يخاف من الجراده
أنا إن أقتل مهرٌ ...
فأنا المصلوب من لحظة إعلان الولاده
ولهذا إني طلقت ثلاثاً ..
دين من قالوا :
بأن الموت كأس نحو أبراج السعاده
في زمان
أضحى فيه العهرُ مُستمسك إقرار القياده

• مضيق الانتماء يستعصي على القارئ العادي



د. محمد البدوي
رئيس الاتحاد العام للادباء والكتاب
تونس

من "أشريعة في السحاب" إلى "مضيق الانتماء"، مرورا بـ"طيف اللقاء" تواصل الشاعرة نجاة المازني نسج كونها الشعري زاده في رحلتها ذاكرة مكتظة، وتجربة عميقة مع الحياة ومعاولها مجازات واستعارات لا يخلو منها سطر شعري:

دلّكي وجهها السّحريّ بخطاك ..
مشطي حرير الشمس بأضلاعك ..
تطهري في بحار لظاها
ففي المدائن الجميلة
براعم قنابل مدسوسة
بين طيات الأقحوان ..
في جذور شقائق النعمان ..
همومك الكبيرة صارت أحصنة

ترتع فوق رقعة شطرنج

و هذه المجازات التي تتواتر وتتكثف تسعى إلى إرباك القارئ ودفعه إلى أن يجهد النفس ويبدل كل طاقته قبل أن يستسلم له المعنى بكل آفاقه ودلالاته وامتداده. فمن مفردات يسيرة ومتداولة، وبعيدا عن غريب اللفظ تصوغ نجاة المازني آمالها وأحلامها في جمل شعرية سلسلة باحثة عن واقع طوباوي تتحقق فيه الأحلام ويقوم على الطهر والصدق والوفاء وما شابه هذه المنظومة من القيم المثالية:

كم تيممت بجفاف الجفاء ..

كم صليت .. كم تبتلت

في محراب الخيال الوضاء ..

كم تهجّدت في ليل الحيرة ... إلخ

وفي قصيدة أخرى تفاخر العاشقة بهواها المختلف عن الهوى النمطي الخاضع لناموس الأعراف والتقاليد والأوامر والنواهي:

ستأتيك خمرة عمري سيولا

و يأتي هواي إعصارا

إنّي ضقت ذرعا بالحبّ

يجيء أمرا أو قرارا

أو هروبا وجبنا

أو ينتهي

حال أن يلقي اعتذارا .

فعذرا ، يا سناء الروح ،

إذا أحببتك سرا أو جهارا ..

لا شيء غير شوق عنيد

يلوذ بضباب الغيب فرارا ..

لا شيء غير وجد عريبد

وإذا امتنع الواقع اليومي على الشاعرة نجدها تبحث عن زمن أسطوري ، أو مناخ صوفي يحملها من الأبد إلى الأزل وقد تتجاوز هذين البعدين في استعارات بعيدة:

و تهيم في فراديس الجمال ...

الصّب يشدو بهاء ..

حتى تلهو مع ملائكة القداسة

و نوارس الأمال

في برزخ الآتي تُعتّق .

ستخترق سموات النعيم ..

وبالكون ستهيم ..

ستغرق في بحار الأحداق ..



وتتنازع الشاعرة أغراض متنوعة تتأرجح بين الذاتي والموضوعي. ففي قصائد عديدة نقرأ اكتواءها بنار العروبة وحرقة الواقع ورفضها للبطولات الوهمية والشعارات المخدرة:

إسمحي لي يا عروبة

أن أخونك كي أكونك ..

أن أراك بعيني لا بعيونك ..

أن أتعسف على التاريخ

وأن أجوب المدائن فيك

دولة ... دولة

اسمحي لي أن أكونك

كما أشاء ...

أن تقتليني أو تذبّحيني

من الوريد إلى الوريد

كما لم تريدي

فأن أغتال فيك زمن البطولات

و أصمّ أذني عن كل الخطابات

ذاك معنى الاحتفال

وهذا الاندفاع القومي لا ينسيها انتماءها الأول لتونس وهي تعيش مناخات الثورة وتبحث عن قيم جديدة متوفرة في ذات الشاعرة واستعاراتها:

أنا ... تونس ،

كلما أرادت السماء ضياء ،

وجدتني شعلة فوق الغمام .

أنا ... تونس ،

كلما رامت عدالة ،



ألفنتي للعالم
 جناحي عشق وسلام .
 وبقدر ما تعبّر الشاعرة عن انشادها إلى هذه القضايا
 الملحمية المتصلة بالأمة الممتدة من الماء إلى الماء وتتفاعل
 مع ثورات الربيع العربي وتشدو بـ "تونس قدس السماء" ،
 فإنها موهلة في الوجدان تنشد في أغلب قصائدها الحب الذي
 يأتي ولا يأتي:
 لا تقترب مني أو تحتضني
 دعني في حضن سماك
 أنتشي ثم أغني
 وإن أردت أن تلقاني ،
 فاسأل الغيمات عني
 هي لي بهجة روعي ..
 هي من خامس الفصول غيمة ..
 رحيق أنوثة معق ...
 عبق ألق
 و إزهار عصارة فنّ .

وامتدادا لهذه العواطف الرومنسية لا تنسى نصيبها من الهمّ
 الوجودي فتضمّن نصوصها انزعاجها من هادم اللذات
 وتعبّر عن هشاشة الكائن ووعي الإنسان في كل زمان
 ومكان بهذه الأزمة وبرغبته في البقاء والخلود :
 قد أعشق
 أن أركب أهوال فكري
 وفي بحار أطواري قد أغرق
 ومن ملكوت سكوتي أتدفق
 سحرا وشعرا ونورا ونارا ...
 كالشفق ...-
 قد أحلم كثيرا ..
 قد يستعصي عليّ الخيال
 وقد تنتصر الأحلام أو تتحقق .
 لكنني لا أريد سوى

أن أنفلق من رماد حرיתי ..
 أن أخلق من وميض سجيّتي
 وأخلق وأحترق .
 وجناحي الخلود .
 إنّ نجاة المازني على وعي كبير بالكتابة ترياقا وسبيلا إلى
 البقاء فهي تحتفي بطقوس الإرهاص الشعري:
 أنا مثلك ، يا صديقي ،
 أقضي ليلى كله
 أبحث ، في أحلامي ،
 عن قصيدة ..
 أفضّ مضجعي
 بالكلمات العنيدة ...
 ولئن تبنت شاعرتنا قصيدة النثر سبيلا إلى صياغة نصها
 الشعري ، فإنّها حافظت في كثير من المقاطع على خصائص
 قصيدة التفعيلة، فبالإضافة إلى إيقاع القافية في غير انتظام
 كما تفرضه القصيدة الحديثة فإن عددا من التفعيلات - ولا
 سيما تفعيلة المتقارب - تحضر بكثافة لترجم تمثل الشاعرة
 للتراث الشعري الذي كان منطلقا لعشقها الخرافي لهذا الفنّ
 في القول .
 - أيا سرّ روعي ونهرا لأحزاني ...
 - ستأتيك خمرة روعي سيولا ...
 - زرعتك سنبلة عاشقة ...
 إنّ القصائد في "مضيق الانتماء" لا تسلم قيادها بسهولة.
 فظاهرها يبدو يسيرا في متناول القارئ الذي قد يتصور
 أنّه تمثلها وذلّ مبناها وأدرك معناها ، ليفيق على قناعة
 أنّه ما امتلك غير ظاهر القول وأنه يحتاج لقاءات متعدّدة،
 واهتماما خاصا بالنصّ ومناخاته ليسبر أغواره.
 وباختصار نقول إنّ قصائد نجاة المازني تحتاج قارئاً أوفى
 ليستسلم له المعنى ومعناه، ويخضع له القول ومبناه.
 جوان ٢٠١٤

بنية الإيقاع الشعري في (ما بكى يوسف لكن الذئب بكى) للدكتور فوزي الطائي



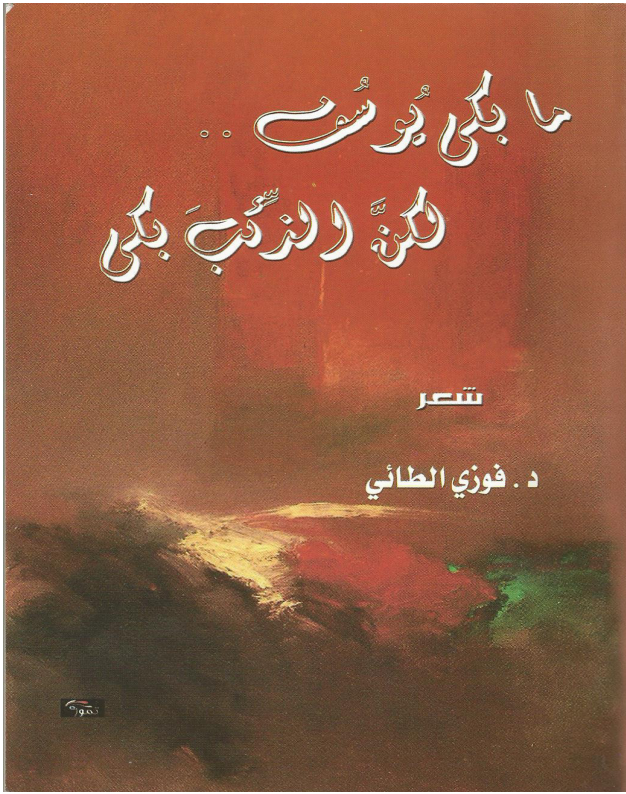
كمال عبد الرحمن
ناقد من العراق

تشتمل بنية الإيقاع الشعري على عدد من العناصر أهمها: (١)

١. الوزن
٢. القافية
٣. التكرار
٤. التدوير
٥. الإيقاع الداخلي

الوزن علامة فارقة للقول الشعري، فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول، إذ إنه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقا خارجية، ولعل ميزة الوزن هي أنه يجعل الشعر أكثر عاطفة وأقوى في إثارة الانفعال (٢)، ويتفق الكثير من الدارسين على أن الوزن، هو تاريخيا أكثر من غيره التصاقا بالشعر (٣) على الرغم من أن هذا الإجماع لا يعني عدم وجود إيقاع في قصيدة النثر.

والوزن عند غالبية الدارسين، إنما هو ((وجه من وجوه التكرار)) (٤)، ومهما يكن من شيء فإن الوزن هو أحد أهم مصادر الموسيقى في الشعر، وتؤدي هذه الموسيقى وظيفة جوهرية في القول الشعري (٥).



واذا كان الوزن هو الذي يجعل ((القصيدة بنية إيقاعية خاصة)) (٦) في التشكيل الشعري الجديد، فإنه لا بد من تجاوز حالات العجز والجمود التي أصابته على مدى قرون عدة.

لقد اهتم الشاعر الدكتور فوزي الطائي في ديونه (ما بكى يوسف لكن الذئب بكى) (٧) بموسيقا شعره اهتماماً ملحوظاً، معبراً عن معرفة واسعة ووعي عميق في هذا المضمار، وكان الوزن أحد العناصر البارزة في بنية القصيدة لديه، وتفنن في هذا المجال، فاستخدم تقنيات بحر (الكامل: متفاعلات متفاعلات...) البحر الزاخر الهادر الذي لا يعرف السكينة ولا الهدوء في مواضع عدة من المجموعة، فنقرأ في قصيدة (لولاك يا وطني):

فجر تألق بسمه تتوقد
بالأمانيات وبالجهاد مؤيد
قلب يذوب صبايةً بين الحشا
وعلى العيون دموعنا تتمرد
الروح ذابت والعذاب منازل
والحزن ماضٍ والمشافي أرمَد

ويعود الشاعر الى البحر الزاخر (الكامل) من خلال قصيدة (صبر جميل يا عراق):
أنّي لكم يا أيّها الحكام أنهار الذهب؟
لا تسرفوا والناس يمسوا جائعين
لا تأكلوا أموالنا ما بينكم
ذي أرضنا ومياهنا
حقّ بها للصابرين

وفي قصيدة (نوارس دجلة الحزينة) يسطع (الكامل) مرة أخرى ليهدر في ثنايا النص:
هذي بلادي شعبها خير الألى
تأريخ عزّ بالمفاخر يقطر
يا جبهة العلياء عزّ صمودها
جبل أشم باسل لا يقهر
هي نخوة مشهودة راياتها
هي وقفة شارون منها يحذر
وفي قصيدة (المنار) تغزو زحافات بحر الكامل مفاصل القصيدة حتى ليحسبها المتسرع إنها من بحر (الرجز) الذي هو بأكمله في الحقيقة من زحافات (الكامل):

ما بيننا قلبٌ
يدقّ
وخيوط دمّ
ما بيننا طود من السنوات
قد شدناه من مجد وغمّ

والى جانب بحر (الكامل) يشكل الطائي موسيقا قصائده من بحر آخر رقيق وشفاف ومسربل بالغنائية هو بحر (المتقارب: فعولن فعولن..):
ففي قصيدة (ما بكى يوسف.. لكن الذئب بكى) نقرأ:
وجأؤوا إليه عشاء يزفون
تسعة رهط
وعاشرهم غدرهم
لم يقولوا سلاماً
سر اربيلهم من رصاص
هو الان فيهم يعانق حدّ التلاشي
وتستمر الغنائية العالية مع استمرار قصائد المجموعة وها هي قصيدة (كتلة هوائية باردة) تنسرح كصهيل الخيول مع بحر (الخبب) المشتد المحتد:
دعّ خيلك تعدو

الظواهر الفنية في تراثنا الشعري، نظرا لصلته العميقة بهذا التراث، وهو إذ يسعى إلى تشييد عمارته الشعرية على أساس الحداثة، فإنه لا ينفصل كلياً عن ما في هذا التراث من غنى وثرأ في مادته الشعرية.

فشاعرنا الطائي شديد التعلق بالقافية، فالقافية هنا واضحة في اختياره للحروف التي تتواءم نفسياً وتشكيله للنصوص بأغراضها المختلفة، فحينما - مثلاً - يغضب أو يُستفز فإنه بلاوغيه يذهب إلى الحروف الساخنة الملتهبة، كالحرف (الانفجاري) الباء المشهور بصوته العالي في المحن :
عمرٌ مضى وبلاد النخل ضاحكة

إني رأيت ظلام الروح ينسحب
في كل يوم يضمّ القلبُ منتشياً

بشرى ملونة تأتي بها السحب
إني عشقتُ وبعضُ العشق مشتعل

يا لائمي هالني لكنّه عذّب
وقد اعتمد الشاعر بصورة عامة على ثلاثة اضرب من القافية:

القافية المتواطئة : هي ضرب من القافية، يعتمد على تكرار مفردة بعينها أو حرف بعينه على نحو عمودي في نهايات السطور الشعرية، وقد أشار محمد بنيس إليها بوصفها القافية التي تنادى تؤامها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية (١٢)، كما في قصيدة (صبر جميل) حيث يقول فوزي الطائي:

والعيون)

لنا العراق وطر(ن)

ولغيرنا لا.. لن يكون(ن)

القافية المتناوبة والمتوالية: وتعني وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع (١٣)، ومن قصيدة (من قصائد الجهاد) نقرأ:

فتمادى رعاة (البقر)

بالعدى أمعنوا

دون مجد به أو (ظفر)

القافية المتجاوبة (المتداخلة): يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة في نهاية السطر، ثم تتكرر في بداية السطر الثاني، أي إنها ضرب من ((التكرير في النص لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث إن المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه)) (١٤) ومثال على ذلك في قصيدة (إمرأة لألف عام):

جاءت (ريح)

(الريح) بليل كنست لعب الأطفال

لا تكبح خطوتها
في مضمار العودة للاشجان
فالفجر سيطلع بهذا اليوم
ولكن

بعد شروق الشمس
على مملكة الريحان

ونتجاوز قصائد أخرى شكلت البنية الإيقاعية للمجموعة، لنذهب إلى البحر الهادئ بحر التأمل والعمق الإنساني الأثير، إنه بحر (المتدارك: فاعل فاعل..) ففي قصيدة (من قصائد الجهاد) نقرأ:

أرضنا أضرمت وقدها

في العيون

والأكف سراب

يطوق رمل الجزيرة

والجند فوق ثراها

حماة كفاة

فهم يوزعون

وقد استعمل الشاعر في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بحوراً شعرية أخرى منها (الخب: فعلن فعلن..) والمركبة مثل (البسيط: مستعلن فاعلن مستعلن فعلن..) وغيرها ولكننا لم نتطرق إليها اختصاراً وإيجازاً.

القافية

القافية في معناها الفني الإجرائي ((مصطلح يتعلق بأخر البيت يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها)) (٨)، فهي عند الخليل بن أحمد ((آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الاخفش آخر كلمة في البيت)) (٩)

وتعد القافية واحدة من الظواهر الفنية السائدة في الشعر العربي، وربما دعا البعض إلى التخلص منها كلياً، على الرغم من كل هذا، فقد ظل الشاعر العربي الحديث مشدوداً إليها (١٠)

ولا يخفى ما للقافية - بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر بناء القصيدة - من أثر على صعيد الإيقاع والدلالة، بما تمتلكه من طاقات صوتية وموسيقية وإيمانية، حتى غدت القافية هي النهاية التي ترتاح إليها النفس (١١)

ويعد فوزي الطائي شاعراً متمكناً إلى حد كبير من

التكرار:

يمكننا أن نضيف الموسيقى اللغوية إلى الإيقاع الشعري والتي تتأتى من حسن اختيار الألفاظ (١٥) مع حسن التجاور في التراكيب، وهذه الموسيقى الداخلية يمكن متابعتها، بحيث ((إذا كانت الأصوات بحسن اختيارها ودقة توزيعها، واكتمال مواءمتها للحال الشعورية تمثل الجانب الداخلي في موسيقا القصيدة)) (١٦)

ويعد التكرار ظاهرة لغوية و ظاهرة موسيقية بالدرجة الثانية، لأنها تثري الإيقاع وتحاول إن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر (١٧) فالشاعر ((يقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجودها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض...)) (١٧)

وعندما يقوم التنظيم يتكرر عنصران : التكرار والتنوع، والعنصر الأول (التكرار) يتشكل بطرق مختلفة لدى كل شاعر، ومن ذلك تكرار الكلمات ((التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها خلق جوّ موسيقي خاص، يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم، لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة...)) (١٨)، وينتج هذا التكرار موسيقا تحرك القصيدة ((في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس الآ، وان معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك الكشف للمعنى الذي نشعر به في اية قصيدة أصيلة، إنما هو حسيلة بناء الأصوات)) (١٩) وخلاصة القول ان التكرار يظهر في النص على أربعة اضرب هي :

تكرار الحرف:

تكرر حرف الجر (من) في قصيدة (كتلة هوائية) خمس مرات، لينتج موسيقا داخلية، وهو تكرار جعل الجمل تصاغ بالتركيب نفسه، وهذا ما اشبع المقطع بنغم متكرر :

(من دون دموع / من عصر الطوفان/ من تلك الريح البلوى... الخ)

تكرار كلمة :

تكررت كلمة (ألف) ست مرات وان تكرار (الوحدة— الكلمة - الاسم = الألف) له دلالة زمنية معنوية، لان (امرأة لألف عام) التي هي عتبة عنوان النص محور التركيب في بناء القصيدة، وفيها تمركزات دلالية كما لها نغمة موسيقية خاصة، ويتجاوز هذا التكرار اعتقاد البعض بأن فيه عجزا لغويا فقد ورد للتمائل اللغوي الذي يحمل تموجا موسيقيا وهو يبني معناه :

(في الألف الأولى قبل الميلاد/ في الألف الأولى قبل الميلاد الثاني/ في الألف الأولى قبل الميلاد الثالث/ في الألف الأولى قبل الموت الأول/ منذ الألف الأولى... الخ)

تكرار جملة :

تكررت الجملة الاسمية - المبتدأ والخبر- (هي ليلة) سبع مرات في قصيدة (لولاك يا وطني) وعلى النحو الآتي:

(هي ليلة مرّت مسهدة/ هي ليلة أحلى النجوم/ هي ليلة عجب/ هي ليلة نضبت/ هي ليلة تمضي)

تكرار عبارة:

تكررت عبارة (لأنّ الطريق انتهت) في قصيدة (ما بكى يوسف) ثلاث مرات.

التدوير

يعني امتداد السطر او الجملة الشعرية حسب طبيعة التجربة وهو ظاهرة إيقاعية واسعة الانتشار في شعرنا الحديث، فالتدوير على هذا الأساس يلبي ((حاجة تعبيرية، وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة)) (٢٠).

وقد جرب التدوير على نحو واسع شعراء الحداثة من السياب إلى ادونيس، وقد حظيت جهود الأخير ((بنجاح نسبي قياسا الى محاولات زملائه كالسياب مثلا، إلا إنها من ناحية أخرى ظلت جهودا تنسم بقدر عال من القصيدة (والبراءة)) (٢١) كما عُرف البيت الشعري التقليدي الذي يشترك طرفاه (صدره وعجزه) بكلمة واحدة بأنه بيت مدور، ويرمز له بالحرف (م) الذي يوضع بين الصدر والعجز عوضا عن البياض او النقط الفاصلة بين الصدر والعجز (٢٢) مما يشكل إيقاعا موسيقيا متصلا وكامل النغمات، والتدوير واضح في شعر فوزي الطائي عامة وبخاصة مجموعته (ما بكى يوسف لكن الذنب بكى)، ففي قصيدة (الإنسان) نقرأ:

في الصبح نريد فطورا

فعلن فعلن فعلن فع

وغداء في الظهر

فعلن فعلن فاع

وفي الليل عشاء

ل فعلن فعلن

الإيقاع الداخلي

لا يقتصر الإيقاع في النص الشعري على العروض، واعني الوزن والقافية، وإنما ثمة موسيقا أخرى، تنبع من أعماق النص من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره أو

من طاقته الإبداعية الإيقاعية، بتفعيل عناصر السرد المختلفة كالزمان والشخصية، وارتفع إيقاع الحكى إلى مستوى تسريع عمل الأفعال، وزيادة معدلاتها الصوتية، مثل (أقرأ/ بشمت / جاءت/ ونريد ذكورا.. من أجل إشاعة مزيد من البؤر الصوتية التي تتيح فرصة للمتلقى/القارئ، أن ينوع في أساليب تلقيه القرائي للمجرى اللغوي الذي تسير فيه القصيدة
kamalismaeel@yahoo .com

الهوامش والاحالات

١. انظر: شعر ادونيس، البنية والدلالة، رواية يحياوي: ٢٩٦*
و: الغموض في الشعر الحديث، ابراهيم رمانى: ٢٠٩ و: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد: ٢٥٦ و: جدلية الخفاء والتجلي، كمال ابو ديب: ٩٤ و: الشعر العربي الحديث، محمد بنيس: ١٣٤ و: العروض والايقاع الشعري، صلاح يوسف: ١٦٠
٢. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي: ٣٠
٣. خصوصية الايقاع الشعري في النقد العربي، احمد محمد ويس: ١٠٤
٤. تشريح النقد الادبي، نور ثورب، فراي، ترجمة: محمد عصفور: ٣٢٢
٥. في القول الشعري، يمنى العيد: ٢٠
٦. قراءة في قصيدة ((عواطف حائرة))، د. محمد الدخيل الصقور، المجلة الثقافية: ١٨٦
٧. ما بكى يوسف.. لكن الذنب بكى، شعر، د. فوزي الطائي، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١٢
٨. معجم مصطلحات العوض والقوافي، رشيد العبيدي: ٢٠٧* وانظر: العمدة، ابن رشيق: ١٥١-١٥٢
٩. في العروض والايقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر: ١٣١
١٠. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل القصيري: ١٩٨
١١. الشعر العربي، قضايا وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل: ٦٧
١٢. قراءة في قصيدة ((عواطف حائرة))، ١٩٠
١٣. الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، محمد بنيس: ج ١: ١٤٨
١٤. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: ٢٠١
١٥. البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة، مجموعة مؤلفين: ٤١ وانظر: تطور الشعر العربي الحديث، د. ماهر حسن فهمي: ١٤٤
١٦. في العروض والايقاع الشعري، صلاح يوسف عبد القادر: ١٦٠-١٦١
١٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد: ٣٧٤
١٨. شعر ادونيس، البنية والدلالة: ٢٩٨
١٩. مدخل الى علم الجمال الادبي، عبد المنعم تليمة: ١٠٦
٢٠. البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني: ٣٨
٢١. ارشيدال، الشعر والتجربة: ٢٣

تكويناته الداخلية (٢٣) وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية اللغة الشعرية، المشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة والتوتر الذي ينبثق من المناخ الدرامي للنص الشعري (٢٤) ولعل القوافي الداخلية والتجمعات الصوتية والنبر، كلها عناصر تتضافر فيما بينها لانتاج الموسيقى الداخلية. ان صلة الشعر بالموسيقا صلة مصيرية غير قابلة للفصل مطلقا، وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري المنظوم محكما بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخل (٢٥) وهي محاولة لاستثمار ((إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقات الكلام الإيحائية والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصدا المتلونة والمتعددة)) (٢٦) وهي بذلك ((تعتمد إيقاعا جديدا يستمد اغلب مقوماته من نظام الحركة وطرائق تفاعل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته، لكن هذا الإيقاع الجديد لا يفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم)) (٢٧) تعتمد قصيدة (الإنسان) على تركيز الإيقاع في بؤر صوتية معينة، والإفادة من النشاط الصوتي المتميز لكل تجمع صوتي من هذه التجمعات، فصوت (السين) بترديده العالي، وإثارته اللافتة، وضغطه الإيقاعي الواضح، يتكرر على نحو مثير للانتباه، ويمكن حشده خطيا بالشكل الأفقي الآتي :

(عقوق الإنسان/ السوق تعوم/ حمى الأسعار/ اللون الأسود/ السوق غلاء/ في السوق/ يضرب بالسيف/ يوميا في السوق/ هو الإنسان/ يحيا الإنسان/ والسيارة/ وننسى) فضلا عن صوت (السين) الذي يقاربه ويعاضده ويعمّق حسّه الإيقاعي:

(عن شهداء/ أما بشمت/ العام العاشر/ إلا الشكوى/ كل الأشياء/ عشاء.. الخ)

وكذلك صوت (الراء) المتضامن معهما في علو هذه الأصوات التي تحيل القصيدة على أجوائها الموضوعية: (يمرّ/رتيبا/ الأخبار/ المكرورة/ للأمر/ اخبار الدم/ أقرأ/ حرفا/ ولماذا أقرأ/ الأزرق / الجمر/ أسعار/ عبر / الجدران / يضرب / تجار/ أرى / العاري / نريد فطورا / في الظهر / عامرة / ذكورا / ترعانا / نصبر / تركض / قبور مأكرة... الخ)

كما يمكن متابعة أصوات أخرى على هذا الصعيد شكلت بؤرا استجابات لإيقاع الفكرة التي نهضت عليها القصيدة، كما توافقت مع إيقاع السرد الذاتي الذي قاده الراوي الشعري. إن إيقاع السرد بالاعتماد على المعطيات السابقة، ضاعف

١٢. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٦
١٣. الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٠
١٤. الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، ت: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٣
١٥. في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠
١٦. في العروض والابحار الشعري، صلاح يوسف عبد القادر، شركة الايام، الجزائر، ١٩٩٦
١٧. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار فراس للنشر، تونس، ١٩٨٥
١٨. في القول الشعري، د. يمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨١
١٩. الغابة والفصول، طراد الكبيسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩
٢٠. الغموض في الشعر العربي الحديث، ابراهيم رمان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١
٢١. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧
٢٢. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١
٢٣. قراءة في قصيدة ((عواطف حائرة))، د. محمد الدخيل الصقور، مجلة (المجلة الثقافية) الجامعة الاردنية، ع ٧٠، ايار، ٢٠٠٧
٢٤. مقدمة للشعر العربي، ادونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧
٢٥. معجم المصطلحات العروض والقوافي، رشيد العبيدي، بغداد، ١٩٨٦
٢٦. مداخل الى علم الجمال الادبي، عبد المنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧

٢٢. الغابة والفصول، طراد الكبيسي، ٩٩
 ٢٣. في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، ١١٩
 ٢٤. بنية القصيدة في شعر عبد القادر الحصري، ٤٥
 ٢٥. م. ن: ٢٠٧
 ٢٦. في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، ١٢٠
 ٢٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، ٥٧
 ٢٨. مقدمة للشعر العربي، ادونيس، ١١٦
 ٢٩. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، ١٤٢
- المصادر والمراجع**
١. بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، وزارة الثقافة، عمان - الاردن، ٢٠٠٦
 ٢. بنية القصيدة في شعر عبد القادر الحصري، وعد عصمان، رسالة ماجستير، كلية الاداب، الجامعة الحرة في هولندا، ٢٠١٠
 ٣. البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة، مجموعة مؤلفين، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٨٨
 ٤. البنيات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧
 ٥. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ب. ت
 ٦. تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج، د. ماهر حسن فهمي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١
 ٧. تشريح النقد الادبي، نور ثروب، ت: محمد عصفور، الجامعة الاردنية، عمان، ١٩٩٥
 ٨. جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩
 ٩. خصوصية الابحار الشعري في النقد الغربي، احمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٣٢، العدد ٢، لسنة ٢٠٠٣
 ١٠. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤
 ١١. شعر ادونيس، البنية والدلالة، راوية يحيى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨





الكاتب في حضرة السلطان

دكتور مصطفى الغرافي
المغرب

يكشف التأمل الدقيق في نظامنا الثقافي عن ارتباط يكاد يكون مصيريا بين الكاتب والسلطان. ذلك أن "التوسل بالكتابة للدخول في دائرة الدولة كان غاية تستقطب المطامح". وننطلق في هذا المقال من فرض منهجي أساس مؤداه أن السلطة السياسية كانت تنجح دائما في تعبئة المثقفين وتسخيرهم من أجل خدمة مصالحها والترويج لمخططاتها. وقد رأينا أن نختبر هذا الفرض من خلال العمل على تتبع واستقصاء موقف كاتبين مرموقين من السلطة هما الجاحظ المعتزلي وابن قتيبة السني.

الجاحظ: الكتابة في خدمة السلطان

يبدو أن شهرة الجاحظ، "خطيب المعتزلة"، قد بدأت عند أصحاب السلطان بكتابات التي تناولت قضية سياسية على جانب كبير من الأهمية. يتعلق الأمر بـ "الإمامة" أو شرعية نظام الحكم بتعبير معاصر. وقد كان الجاحظ يبعث بهذه الكتابات التي يصوغها وفق المذهب الرسمي للدولة إلى "أولي الأمر" باعترافه. يقول: "قرأ المأمون كتبني في الإمامة فوجدها على ما أمر به. وصرت إليه، وقد كان أمر يزيد بالنظر فيها ليخبره عنها، قال لي: كان بعض من نرتضي عقله ونصدق خبره خبرنا عن هذه الكتب بإحكام الصنعة وكثرة الفائدة فقلت: قد تربى الصفة على العيان، فلما رأيته رأيته العيان أربى على الصفة، فلما فليتها أربى الفلي على العيان كما أربى العيان على الصفة، وهذا كتاب لا يحتاج

قدمها للسلطة القائمة. إذ توخى من هذه الرسالة تشييد نسق منطقي واستدلالي يفضي إلى تقرير نتيجة مؤداها أن الخروج على السلطان أمر غير ممكن نظرياً وعملياً؛ لأن مآله الإخفاق لا محالة، لينتهي من مراقبته إلى ضرورة التسليم بالسلطان القائم فعلاً: "فإن السلطان لا يخلو من متول ناظم، ومن محكوم عليه ساخط، ومن معدول عن الحكم زار، ومن متعطل متصفح، ومن معجب برأيه ذي خلل في بيانه [...] ومن محروم قد أضغنه الحرمان، ومن لئيم قد أفسده الإحسان، ومن مستبطن [...] ومن متزيد [...] ومن صاحب فتنة خامل في الجماعة، رئيس في الفرقة".

لقد استقصى الجاحظ، في هذا الشاهد، أشكال المعارضة التي يمكن أن تجابه السلطان فحصرها في أحوال عشرة وصمها جميعاً بنعوت توحى بالسلبية وعدم المشروعية، مما يفيد أنه لا يؤيد الحركات المناهضة للسلطان كيفما كانت ويدعو إلى التسليم للخليفة القائم، لأنه لا جدوى من معارضته أو الخروج عليه مادام الله قد اختاره وارتضاه خليفة للمسلمين. وقد سوغ هذا التبرير للجاحظ الاحتجاج لمشروعية ملك بني العباس والذب عن سلطانهم.

إذا كان الجاحظ المفكر المعتزلي المرموق قد سخر الكتابة من أجل خدمة أغراض السلطة القائمة، فإن ابن قتيبة الفقيه السني المحافظ لم يتورع هو الآخر عن تسخير مواهبه في مجال الكتابة لمساندة السلطة وتدعيمها.

ابن قتيبة: الكتابة ومساندة السلطة
لقد ارتبط مشروع ابن قتيبة الفكري والثقافي بالدولة التي أنشأها المتوكل بعد انقلابه على الفكر المعتزلي الذي شكل مذهباً رسمياً للدولة العباسية قبله. وقد كان بديهياً أن يوجه المؤلف قدراته البلاغية لخدمة أهداف هذه الدولة التي دعمها مثلما تدعم بها، حيث نثر في الجزء الثاني من "عيون الأخبار" على كتاب شكر كان ابن قتيبة قد وجهه إلى الأمير محمد بن عبد الله بن طاهر جاء فيه: "أما شكري للأمير على سالف معروفه فقد غار وأنجد، وأما ابتهالي إلى الله في جزائه عني بالحسن، فأخلص النية عند مظان القبول، وأما أمني فأحياء على بعد العهد بلاؤه عندي، إذ كان ما تقدم منه شافعاً في المزيد، وفسحة وعده إياي، عند مفارقتي له، إذ كان مؤذناً بالإنجاز. وأما زلي في التأخر عما أوجب الله علي له فمقرون بالعقوبة فيما حرمته من عز رياسته، ونباهة صحبته، وعلو الدرجة به، وإن كنت سائر أيام انقطاعي عنه معتقلاً بسبب لا خيار

إلى حضور صاحبه ولا يفتقر إلى المحتجين عنه". وقد كانت ثمرة هذه الخدمة التي أسداها الجاحظ للسلطة أن قدمه أحد المعتزلة، الذين كان لهم نفوذ في بلاط المأمون، هو ثمامة بن أشرس إلى الخليفة الذي ولاه منصب الكتابة، لكن الجاحظ لم يكن له صبر على أعباء الوظيفة فطلب إعفائه منها بعد ثلاثة أيام.

نستخلص من ذلك أن الجاحظ، وإن لم يكن من الكتاب الرسميين، فقد أسهم في دعم السلطة والتمكين لدولتها. إذ كانت السلطة تؤمن بسحر الكتابة وتعرف قوتها في تحقيق الإقناع وتعديل الآراء، ولذلك عملت على تعبئة الكتاب والمفكرين لإنتاج بلاغة رسمية تلتزم الإطار الإيديولوجي للدولة. وهو ما جعل فن الكتابة يتحول إلى أداة في يد السلطة تتوسل بها من أجل فرض رؤيتها الفكرية والسياسية، فقد "سخرت الدولة العباسية في العصر الأول من عصورها كثيراً من رجال المعتزلة أو المحسوبين عليهم والمنسوبين إليهم وضربت بهم معارضيها من "أهل السنة والجماعة" من رجال الحديث وأشياهم. ثم قلب المتوكل ظهر المجن "لثقف الدولة" من المعتزلة طلباً لود "زعماء العامة" من أهل السنة والجماعة". من ذلك تعبئة الفتح بن خاقان لكبار الكتاب حتى ينتظموا في الحملة الدينية التي قادها المتوكل على الله ضد معارضيها، الذين كانوا متشبعون بالفلسفة اليونانية وعلوم الأوائل مثل الجاحظ الذي دعاه الفتح بن خاقان إلى تحبير رسالة في جدال النصاري الذين ناصبهم المتوكل العدا. ويبدو أن ارتباط الجاحظ بالسلطة كان مصيرياً، إذ كثيراً ما نجده يتحدث عنها بصيغة الانتساب مثل:

- "ما زال خلفاؤنا وملوكنا...".
- "ولم يكن أحد من أصحابنا من خلفائنا وأئمتنا أخطأ في الشعر من الرشيد...".
- "وقد يجب أن نذكر بعض ما انتهى إلينا من كلام خلفائنا من ولد بني العباس...".

وبموجب هذا الارتباط "وبفضل ما تملكه من مواهب بلاغية وقدرات معرفية ظهر بوصفه كاتباً شبه رسمي، واجبه إذاعة ونشر وتفسير الأوامر الحكومية أو الأفكار الدينية، التي مالت إليها السلطة، ثم الدفاع عن العباسيين وتبرير وجودهم في السلطة". فقد بذل الجاحظ في رسالته عن "مناقب الترك" جهداً فكرياً كبيراً من أجل إقناع مخاطبيه بعدم وجاهة الخروج على السلطان. ويمكن اعتبار احتجاجاته ومرافعاته عن هذه الفكرة أهم خدمة

معه...".

يظهر من هذا الكتاب أنه لم يكن يرى بأسا في الاتصال بكبار رجال الدولة، وإن كنا لا نستطيع الجزم أنه أفاد من هذا الاتصال فوائد مادية باستثناء توليه قضاء الدينور فيما يذكر ابن السيد البطليوسي . ومهما يكن من أمر فإننا نستطيع الجزم بأن ابن قتيبة سخر مواهبه في مجال الكتابة لخدمة أغراض السلطة عندما خصص بعض كتبه لمناهضة المشاريع الفكرية المناوئة للدولة السنية التي أنشأها المتوكل حتى عرف بـ "خطيب أهل السنة" . فقد ذكر محمد عبد الجليل، استنادا إلى جبرار لوكومت، أن تأليف ابن قتيبة لكتاب "تأويل مختلف الحديث" كان استجابة لطلب السلطة ممثلة في الوزير عبيد الله بن يحيى بن خاقان وزير المتوكل من أجل مناهضة فكر الاعتزال من جهة، وتقوية أطروحات أهل السنة من جهة أخرى. ويبدو أن هذه الرغبة التي عبرت عنها السلطة قد وافقت هوى في نفس ابن قتيبة فتوافقت الرغبتان على النيل من الاعتزال والتشهير بأعلامه.

نستخلص من ذلك أن ابن قتيبة لم يكن يتحرج من التعاون مع السلطة ومساندتها مادامت تخدم مصالح التيار المذهبي الذي ينتمي إليه. يرجح ذلك أننا لا نجد له اتصالا يذكر بالخلفاء الذين عرف عنهم الانتصار لفكر الاعتزال مثل المعتصم والوائق وغيرهما، وإنما اقتصر في اتصاله بالخلفاء، على من شايع السنة وأعلى من قدرها مثل المتوكل الذي شهد عهده أفول الاعتزال وصعود الفكر السني. وقد تهيأ لابن قتيبة في هذا العصر مناخ مناسب لتقويض الأسس الفكرية للمشاريع المذهبية المخالفة لعقيدته السنية التي أصبحت مذهباً رسمياً للدولة في عهد المتوكل. فقد أفرد مقدمة كتابه "أدب الكاتب" لمجادلة أهل المنطق والرد على المتحمسين له رداً عنيفاً. ولعله من اللافت في هذا السياق أن ابن قتيبة أهدى هذا الكتاب إلى واحد من رجال السلطة هو "أبو الحسن عبيد الله بن يحيى بن خاقان"، وزير المتوكل . وقد خلع الإهداء، الذي تضمنته ديباجة الكتاب، هالة دينية كبيرة على شخصية الوزير: "الحمد لله الذي أعاد الوزير أبا الحسن - أيده الله - من هذه الرذيلة [المنازرة على طريقة المناظرة] وحباه بخيم السلف الصالح، ورداه رداء الإيمان، وغشاه بنوره، وجعله هدى من الضلالات ومصباحاً في الظلمات، وعرفه ما اختلف فيه المختلفون على سنن الكتاب والسنة. فقلوب الخيار له معتلقة، ونفوسهم إليه مائلة، وأيديهم إلى الله في

مظان القبول ممتدة، وألسنتهم بالدعاء له شافعة؛ يهجع ويستيقظون، ويغفل ولا يغفلون، وحق لمن قام لله مقامه، وصبر على الجهاد صبره، ونوى فيه نيته أن يلبسه الله لباس الضمير، ويرديه رداء العمل الصالح، ويصور إليه مختلفات القلوب، ويسعده بلسان الصدق في الآخرين" .

تظهر هذه الديباجة مدى انجذاب ابن قتيبة للتوجهات الدينية والسياسية، التي تبناها المتوكل وتولى نشرها رجال دولته متوسلين في ذلك بصفوة من كبار الكتاب والأدباء. وقد كان ابن قتيبة على رأس هؤلاء الصفوة من الكتاب الذين ساندوا السلطة الجديدة بكتابات كان غرضها التمكين لأولي الأمر خاصة بعد انقلاب المتوكل على عقيدة الاعتزال، فقد أظهر ابن قتيبة ميلا إلى النقية ومسالمة السلطان عندما تجاهل محنة ابن حنبل، وأحجم عن الإشارة إليها ضمن الحوادث التي رصدها في كتابه "المعارف" رغم تفاني هذا الأخير وجهاده المشهود في فترة المحنة لنشر تعاليم أصحاب الحديث والإعلاء من شأنهم، في الوقت الذي يذكر فيه ابن قتيبة محنة ابن نصر المروزي أيام حكم الواثق ، مع أنها لم تثر من الجدل ما أثارته محنة ابن حنبل. والحقيقة المؤكدة أن ابن قتيبة كان على وفاق تام مع أحمد بن حنبل في موقفه من قضية "خلق القرآن"، لكن طريقته في التعامل مع هذه المسألة التي ثارت في عهد المأمون وعرفت في التاريخ الإسلامي بـ "المحنة"، يظهر توجهه إلى مسالمة السلطان. لقد أثر ابن قتيبة فيما يبدو عدم المشاركة في هذه المحنة. ولذلك لم يرد له ذكر فيمن امتحنوا في هذه المسألة، في الوقت الذي ذكر فيه أشخاص أقل منه شهرة مثل بشر بن الوليد الكندي والزيادي . وإذا كنا نستطيع أن نلتمس له العذر لعدم مشاركته في هذه المحنة أيام المأمون والمعتصم لحدائث سنه، فإنه كان في عهد الواثق فتى يافعا يستطيع الخوض في مثل هذه المسائل الفكرية والعقائدية لكنه أثر السلامة فيما يظهر.

لعل أهم ما قدمه ابن قتيبة فكراً للسلطة تقريره في معرض معالجته لمسألة الإمامة أن الخروج على الإمام - بر وفاجر لا يجوز شرعا : "وأما قوله [الرسول(ص)] صلوا خلف كل بر وفاجر، ولا بد من إمام بر أو فاجر، فإنه يريد: السلطان الذي يجمع الناس ويؤمهم في الجمع والأعياد. يريد: لا تخرجوا عليه ولا تشقوا العصا، ولا تفارقوا جماعة المسلمين وإن كان سلطانكم فاجراً فإنه لابد من إمام بر أو فاجر، ولا يصلح الناس إلا على ذلك" .

خلاصة:

لعله قد تيسر لنا الكشف، من خلال هذا التحليل، أن الجاحظ وابن قتيبة سخرًا بلاغة الكتابة، كما سخرها غيرهم من الكتاب الذين كانوا في موقع خدمة السلطة، من أجل تحقيق "وظائف إيديولوجية تتصل برؤيا عالم ثابت لا سبيل إلى تغييره، عالم تعمل هذه البلاغة على الإبقاء على أوضاعه، بما تحدثه من مطابقة بين الكلام ومقتضى العالم، فهي بلاغة [...] تكتب وتصاغ أو ترتجل بالقياس إلى إطار مرجعي هو سلطة المؤسسة التي تتحرك منها وبها هذه البلاغة". واللافت في هذين النموذجين الفكريين توافقهما، رغم تعارضهما، في الموقف من السلطة؛ كلاهما عارض الدولة فترة عندما خالفت تصوراتها المذهبية، وكلاهما ارتدى في أحضانها عندما وافقت أهواءه، فساندها ولاذ بأجهزتها لنصرة معتقده وقمع أعدائه. يقول الشهرستاني: "ولكل فرقة مقالة على حيالها، وكتب صنفوها، ودولة عاونتهم، وصولة طاوعتهم". وفي الحالين كانت بلاغة الكتابة أداة طيعة في يد الفريقين؛ تحشد الأنصار وتحت على مطاردة الخصوم وتهميش فكرهم وتصوراتهم.

هوامش البحث:

١. - علي أومليل، السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١ - ١٩٩٦ ص: ٧٥
٢. - تقي الدين بن تيمية، تفسير سورة الإخلاص، تج. عبد الأعلى عبد الحميد حامد، الدار السلفية، ط ١ - ١٩٨٦ ص: ١٨٧.
٣. - الجاحظ، البيان والتبيين، تج. درويش جويدي، المكتبة العصرية - بيروت ٢٠٠٥ ج ٣، ص: ٥٩٥.
٤. - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تج. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٣ ج ٥، ص: ٢١٠٣.
٥. - محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ط ١، ١٩٩٥ ص ١١٥.
٦. - «قال أبو حيان: سمعت أبا معمر الكاتب في ديوان بادوريا قال: كتب الفتح بن خاقان إلى الجاحظ كتابا يقول في فصل منه: «إن أمير المؤمنين يجد بك ويهش عند ذكرك، ولولا عظمتك في نفسه لعلمك ومعرفتك، حال بينك وبين بعدك عن مجلسه، ولغصبك رأيك وتديريك فيما أنت مشغول به ومتوفر عليه، وقد كان ألقى إلي من هذا عنوانه فزدتك في نفسه زيادة كف عن تشييمك، فاعرف لي هذه الحال واعتقد هذه المنة [واعتكف] على كتاب الرد على النصاري، وافرغ منه وعجل به إلي، وكن من جدا به على نفسه تتال مشاهرتك، وقد استطلقت لما مضى واستسلمت لك لسنة كاملة مستقبلية. وهذا مما لم تحتكم به نفسك. وقد قرأت رسالتك في بصيرة غنام ولولا أنني أزيد في مخيلتك لعرفتكم ما يعتريني عند قراءتها والسلام»- ياقوت، معجم الأدباء، ج ٥، ص: ٢١١٤.
٧. - الجاحظ، الحيوان، تج. فوزي عطوي، دار صعب - بيروت، ط ٢ - ١٩٧٨ ج ١، ص: ٧٧.
٨. - نفسه، ج ٤، ص: ١٤٣.

٩. - الجاحظ، البيان والتبيين، ج ٣، ص: ٥٩١.
١٠. - موفق سالم نوري، الجاحظ بين الدعاية السياسية للسلطة ومعتقداته الاعتزالي، مجلة التاريخ العربي، ع ١٩، صيف ٢٠٠١، ص: ٢١٦.
١١. - الجاحظ، رسالة في مناقب الترك، ضمن رسائل الجاحظ، تج. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة - ١٩٦٤، ج ١، ص: ٦.
١٢. - الجاحظ، العثمانية، تج. عبد السلام هارون، دار الجيل - بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص: ٢٧٨.
١٣. - «فنسأل الله الذي أسندنا بخلافته [المعتصم] أن يمن علينا بطول بقاءه، وأن يخلصنا بحسن نظره، كما خصنا بمعرفة حقه، والاحتجاج لملكه والذب عن سلطانه» رسالة في نفي الشبهة، ضمن رسائل الجاحظ، تج. عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة - ١٩٦٤، ج ١، ص: ٣٠٨.
١٤. - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج ٢، ح. داني ابن منير الزهوي، المكتبة العصرية - بيروت ٢٠٠٣ ص: ١٧٧.
١٥. - ابن السيد البطلوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تج. مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ القسم الأول ص: ٦٧.
١٦. - «وبقال: هو [ابن قتيبة] لأهل السنة مثل الجاحظ للمعتزلة، فإنه خطيب السنة كما أن الجاحظ خطيب المعتزلة»- تقي الدين بن تيمية، تفسير سورة الإخلاص، تج. عبد الأعلى عبد الحميد حامد، الدار السلفية، ط ١ - ١٩٨٦ ص: ١٨٧. ولم نعث في مؤلفات ابن قتيبة، على أي خطبة له كما لم نعث في المصادر ولا المراجع التي ترجمت له أو تحدثت عنه، في حدود ما وقفنا عليه، أي إشارة تنص على أن ابن قتيبة كان «خطيبا» ويمكن حمل صفة «الخطيب» في هذا السياق على زعامة ابن قتيبة لأهل السنة، مقابل زعامة الجاحظ للمعتزلة.
١٧. - محمد عبد الجليل، منهج ابن قتيبة في الرد على خصومه، حوليات الجامعة التونسية، ع ٣٧ - ١٩٩٥، ص: ١٧٣.
١٨. - «وقوله [ابن قتيبة] (الحمد لله الذي أعاد الوزير أبا الحسن أبيه الله من هذه الرذيلة)، يعني عبيد الله بن يحيى بن خاقان، وكان وزير المتوكل فعلم له ابن قتيبة هذا الكتاب، وتوسل به إليه، فأحسن عبيد الله صلاته، واصطنعه وعني به عند المتوكل، حتى صرفه في بعض أعماله»- ابن السيد البطلوسي، الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص: ٦٧.
١٩. - ابن قتيبة، أدب الكاتب، تج. علي فاغور، دار الكتب العلمية - بيروت، ط ١ - ١٩٨٨ ص: ١٢.
٢٠. - ابن قتيبة، المعارف، تج. ثروت عكاشة، دار المعارف ط ٤ - ١٩٨١ ص: ٣٩٣.
٢١. - أحمد بن مصطفى المعروف بـ طاش كبري زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت) ج ٢، ص: ١٥٢.
٢٢. - ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تج. رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية - بيروت، ط ١ - ٢٠٠٣ ص: ١٤٣.
٢٣. - جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، (مجلة ألف) دار قرطبة للطباعة والنشر، البيضاء، ط ٢، ١٩٩٣ ص: ٦.
٢٤. - الشهرستاني، الملل والنحل، تج. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ط ١، ٢٠٠٠ ج ١ ص: ٣٧.

‘اعترافات روائي شاب’ لأمبرتو إيكو: تخرجات سميولوجي عجوز!



محمد أنقار
الجزائر

يتابع أمبرتو إيكو احتفائه بالسرد من منظور سميولوجي بعد مسيرة تأليفية طويلة، واجتهادات ذهنية متقدمة. مسيرة حاذت النقد الروائي من دون أن تقع دائماً في صميمه. وفي كتابه الذكي والمراوغ ‘اعترافات روائي شاب’ يعود إيكو إلى نفس الاحتفاء ونفس المحاذاة، مؤكداً، مرة أخرى قدرته الهائلة على النظر العقلي إلى الظواهر الأدبية والفنية والفكرية والمعرفية من زوايا غير مألوفة، ليست في متناول كل من يفكر، أو كل من يمارس النقد والتأمل.

في البداية نشير إلى أن معظم أفكار الكتاب الجديد لإيكو مستمدة من أسئلة ألقى عليه حول بعض أعماله، ومن بعض تأويلات النقد والقراء التي يعقب عليها من خلال مناقشة احتمالاتها. كما أنها مستمدة بذكاء كبير من الأسئلة التي يلقها المؤلف على نفسه، ومن البحث عن منابع بعض صوره الروائية، وكيف أن سيرته الذاتية عملت عملها الخفي في تشكيل و تكوين عديد من تلك الصور. وأخيراً هي أفكار تتخلل ذلك القدر الكبير من الأمثلة التي يضربها، واقتباسات الكتاب الآخرين التي يوردها. ولكي نزداد اقتراباً من مضامين كتاب إيكو نورد فيما يأتي ملخصاً لأبرز تلك الأفكار:

الفصل الأول: ‘الكتابة من اليسار إلى اليمين’
تجارب سردية سابقة للمؤلف.
الفرق بين نشر كتاب سميولوجي وكتاب روائي.
عن التوثيق في كتابة الروايات.
مدة الحوار الروائي يحددها طول أو قصر المكان الموصوف.



امبور تو ايكو

تحديد المكان ورسمه هما اللذان يستدعيان الكلمات الروائية المناسبة وأسلوبها. مدى الصدق في التوثيق الروائي. البحث عن الأصول الأولى لروايات إيكو: إنها صور. عن أهمية وصف المكان في السرد. البحث عن اللغة السردية المناسبة لرواية ما. قراءة إيكو الواسعة في الثقافة البيزنطية استعداداً لكتابة رواية 'بودولينو'.

قيود وتحفظات جمالية وتكوينية.

التحفظات في هذا الفصل تعني: هذا الاختيار الجمالي من لدن المؤلف دون ذلك. أفعال الشخصيات الروائية: تبريرها. اعتراف شخصي لإيكو: لا بد للروائي من أن يحافظ على بعض الأسرار في صناعته. مظهران لما بعد الحداثة في أعمال إيكو: المفارقة البيزنطية: أي الإحالة على نصوص الآخرين. الميتاسرد: النص يتأمل طبيعته الخاصة. الفصل الثاني: 'المؤلف، والنص، ومؤلوله' ثلاثة احتمالات بصدد ترجمة فقرة غامضة من عمل لإيكو. الرد على تلك الاحتمالات من لدن المؤلف بوصفه قارئاً. لا يجب على الكاتب أن يؤول عمله. عن الانسجام في النص الواحد. أمثلة. كل نص هو معطى من أجل أن ينتج قارئه النموذجي. بين القارئ النموذجي والقارئ العملي/التجريبي. كفاءة القارئ وكفاءة النص.

مرة أخرى: القارئان النموذجي والعملي/التجريبي. قارئ رواية 'بندول فوكو' يطالب بالحقيقة الخارجية كاملة. محاولة مضاهاة الواقع الخارجي بالواقع النصي. على الكاتب التجريبي Autor Imp'rico تفادي تأويل عمله. في بعض الأحيان يفشل الروائي في تحليل بعض اختياراته التعبيرية التي قد يكون سببها ضبط التوازن والإيقاع فقط. عن سبب اختيار عنوان 'اسم الورد'. تضمين اسم الشخصية الروائية دلالات خفية. في رواية 'بندول فوكو' احتمال التوازي مع اسم ميشيل

فوكو. ضرورة مراعاة السياق من أجل تأويل فقرة ما من لدن القارئ. تأويلات خاطئة لرواية 'اسم الورد'. رواية 'اسم الورد' حاورت خفية شخصية شرلوك هولمز. تأويلات أخرى مقبولة لرواية 'بندول فوكو'. عودة إلى الكاتب العملي/التجريبي. المصدر الخفي للكاتب المسموم في 'اسم الورد'. الفصل الثالث: 'بعض الملاحظات حول

الشخصيات التخيلية' القارئ الذي لا يميز بين ما هو واقعي وما هو تخيلي. دوماً: بين الرواية والتاريخ. حقيقة 'أنا كارنينا'. النظر إلى الشخصية الروائية من منظور سيمولوجي عوض المنظور الأنطولوجي. لماذا يَقلُّ الناس قليلاً لموت الآخرين جوعاً بينما يحزنون كثيراً لموت أنا كارنينا؟ هناك حقيقة دامغة: 'الناس يتأثرون كثيراً لموت إيما بوفاري، بينما لا يحزنون أو يتأثرون عندما يعرفون أن المثلث القائم الزاوية له ٩٠ درجة. رواية التاريخ اليوتوبي. إشكال: حقيقة الشخصيات الروائية. الحقيقة بين الواقع والخيال. الشخصيات الخيالية تنتقل من عمل إلى آخر. الأشياء والمجردات المتخيلة. استلهم الجشتالت. رأي بَربرو Barbero في تكوين الشخصيات الروائية. القارئ يعيش الوهم الروائي. القارئ شخصية روائية. أهمية الحكمة الروائية. الشخصيات التخيلية لا تتغير أبداً. الفصل الرابع: 'قوائم' قوائم عملية وقوائم إنشائية (فنية). بلاغة التعداد. إيكو يعترف بالتأثير القوي لجويس ورايلي عليه. الشكل والقائمة. أمثلة من هوميروس.

إلى الانطباق على كتاب إيكو من ذاك الذي نشر به. في الفصل الرابع والأخير يصرح إيكو: 'قوائم Listas: هي متعة قراءتها وكتابتها، هذه هي اعترافات روائي شاب'. (ص ٢٠٧). هي محاولة لربط أول الكتاب بآخره. متعة الاعترافات ومتعة القراءة. لكن المؤلف لم يكتفِ بقراءة القوائم وكتابتها كما ذكر، وإنما عالجها سيميولوجياً. لذلك لا تظل هناك روح الاعتراف فحسب؛ بل تتضاف إليها السيميولوجيا من حيث هي علم منطقي متخصص. لكن، هل يجد إيكو في ظل ذلك متعة كما يقول؟ ممكن. وهل هي متعة شبيهة بتلك التي حصلها جراء الاعترافات التي من طبيعتها 'الاسترخاء' وليس التشنج العلمي؟ لا أظن.

بصدد الأمثلة

يكثر إيكو من إيراد الأمثلة السردية وغير السردية بطرق مفارقة/ مركبة/ طريفة/ مقارنة. ثم أسجل ثانياً عددها الغزير. كأن الكاتب لا يمكنه أن يخطو خطوة نظرية من دون أن يستند إلى ضرب مثل أو أكثر. ذاك ما يبرز إمكانات الكاتب الفكرية، وقراءاته العميقة، وإيحاءه لك بسعة اطلاعه على مكونات الحقل الذي يخوض فيه. ثم إن معظم الأمثلة مستمد من الروايات وعناوينها وشخصياتها الشهيرة؛ رواياته هو وروايات غيره. لكن ثمة أيضاً حقول أخرى تُستمد منها الأمثلة؛ كالمعمار والموسيقى والغناء والسينما والهندسة والتاريخ والسياسة والملاحم والشعر. والطريف في الأمر أن الكاتب يجمع في بعض المناسبات بين اسم روائي مثلاً واسم سياسي أو غير سياسي، فيخدع ويراوغ بكل ذلك أفق انتظار القارئ الذي كان ينتظر أن تمضي وتيرة الأمثلة على صيغة واحدة؛ صيغة واطئة. وأنصوّر أن روح العالم السيميولوجي توجه ضرب الأمثلة أكثر مما توجهه روح الناقد أو الدارس الأدبي. صحيح أن المؤلف ينتقي ويستمد معظم الأمثلة من الحقول التي تدرس بها (الروايات والأفلام والمسرحيات وعموم السرد)؛ لكن الهادي هو حقل السيميولوجيا الذي يعرف إيكو كيف يستخلص منه القوانين والقواعد والهيكل المنطقية. وفي عديد من الأحيان يخيل إليك أن حجم الأمثلة الغزيرة يغطي الأسطر المخصصة للشرح واستخلاص القواعد (القوانين). إنه إحساس قوي بـ'كثافة الأمثلة' يدفعك إلى التساؤل:

— هل يتعلق الأمر بطريقة جديدة في الكتابة يتجاوز فيها حجم الأمثلة والقوانين المستخلصة حجم الشروح؟ (أذكر

قوائم رابليه وجويس. مباحث ما لا يوصف Inefable. قوائم الأشياء، والأشخاص، والأماكن. **التعيين بواسطة قوائم الخصائص في مقابل التعيين بواسطة الماهية.** صفات القوائم في تاريخ الأدب. التعريف بالماهية أكثر تعقيداً. القائمة المسترسلة والمونولوج الداخلي. تعداد فوضوي (قصيدة رامبو). لماذا المبالغة (في سرد القوائم)؟ عودة إلى القائمة الفوضوية. قوائم بوسائط تواصل الجموع. قائمة عملية (قوائم المكتبات).

بصدد العنوان

بعدما أنهيت قراءة كتاب إيكو بدا لي أن عنوانه غير دقيق. ما من شك في أنه عنوان ذكي وجذاب، وتجاري أيضاً. لكنه لا ينطبق على كل الكتاب. ولكي يكون عنواناً شاملاً تمثلته هكذا:

'اعترافات روائي شاب، مع تخريجات سيميولوجي شيخ'. ففي الفصل الأول 'الكتابة من اليسار إلى اليمين'، والفصل الثاني 'مؤلف، ونص، ومؤولون' يسود بالفعل أسلوب الاعترافات النقدية بما فيها من سلاسة، ودغدغة دافئة لسريرة القارئ الذي ينساق معها كما لو كان يقرأ بوح روائي يكشف جوانب من أسرار صنعتها، من دون أن يجنح إلى تأويلها. لكن ابتداءً من الفصل الثالث 'ملاحظات حول الشخصيات التخيلية' تبرز الروح العلمية وحتى المنطقية، وتكاد تهيمن كلياً على صفحاته الطويلة. أي إن أسلوب العلم والمنطق الصارمان يحلان محل أسلوب الاعترافات الواطئ. حينذاك يبدو من الصعوبة بمكان أن نتخيل روائياً شاباً يبوح، حسب المفهوم الذي عرّف به إيكو كلمة 'الشاب' في مقدمة كتابه عندما قال: إنه نشر روايته الأولى 'اسم الورد' في سنة ١٩٨٠، أي أنه بدأ مسيرته الروائية قبل حوالي ثلاثين سنة، بمعنى أنه بدأ متأخراً إلى حد ما. والحق أنه من الصعب تخيل روائي 'شاب' يتكلم وحده في كل الكتاب بفصوله المتباينة المشارب والمستويات الفكرية والنقدية العالية. ذلك أنه كتاب رصين يتضمن خلاصات علمية وإبداعية في نفس الآن، يقف وراءها كاتب ذو دربة وممارسة طويلين..

نتيجة لكل ذلك أفترض أن العنوان المقترح أعلاه أقرب

في هذا المقام حالة معكوسة؛ حالة ذلك الناقد المغربي الذي يحلو له أن يصول ويجول في حقول النظريات والتحليلات الروائية، وينشر في إطارها مقالات مطولة من دون أن يذكر اسم روائي مغربي أو رواية مغربية!).

بصدد المنهج

يقرر إيكو أن تمييز قصد نص ما يعني تمييز استراتيجية سيميولوجية. لذلك جاء كتابه مكتظاً بالقوانين والقواعد والتخريجات السيميولوجية التي تتخذ صيغة المنطق الصوري. ويمكن القول، اعتماداً على المعاينة وليس على الإحصاء، إن كتاب إيكو تنقاسمه القوانين السيميولوجية والأمثلة المستمدة أساساً من الروايات. ولكي نعطي مثلاً على مدى حضور السيميولوجيا في التخريجات نورد القانون الآتي:

‘إن عالماً تخيلياً ما؛ هو حالة من الأشياء الناقصة وغير الشاملة’. (ص ٨٥).

وتشريح ذلك أن العوالم التخيلية ناقصة. هذا قانون سيميولوجي وليس قانوناً نقدياً أو بلاغياً مادامت تلك العوالم توجد في حالة نقص بالنظر إليها في ذاتها وليس مقارنة بالعوالم الخارجية. وفي أثناء قراءه الكتاب يتضح بجلاء أن إيكو لا يريد تقمص وظيفة الناقد أو البلاغي. يقول:

‘لست محللاً نصياً Textualista، كما يُسمى في بعض الشعب الأكاديمية في الولايات المتحدة، أي ذاك الذي يظن أنه لا توجد وقائع وإنما تأويلات فقط، مثلما يظن بعض التفكيكيين أيضاً’. (ص ٩٢-٩٣)

إن إيكو لا ينسى أن يذكرنا، بين الحين والحين بأنه سيميولوجي. مثلاً في الفصل الرابع والأخير المعنون بـ ‘قوائم’ يحدد إيكو غايته ومنهجه بأنه ‘تأملات حول سيميوطيقاً محتملة للقوائم Listas’. (الطريف في الأمر أنني بدأت قراءة كتاب هنري ميللر ‘الكتب في حياتي’ مباشرة بعد كتاب إيكو هذا الذي يدور فصله الرابع حول سيميولوجيا القوائم. ذلك أن كتاب ميللر يشتمل على بعض القوائم التي كان من شأنها أن تغني دائرة مؤلف إيكو وتوسعها).

إلى جانب السيميولوجية يستحضر إيكو منهجية الإبستمولوجيا، ثم البعد الأنطولوجي للأشياء والشخصيات وكذا سماتها وخصائصها. في هذا السياق يمكن أن نورد القانون السيميولوجي الآتي حسبما يبسطه:

لقد قيل إن الشخصيات التخيلية لا يمكن تحديدها وتعيينها،

بينما الأشخاص الحقيقيون قابلون للتحديد، وأنا ملزمون بإثبات خصائص كل منها. لكن إذا كان هذا الأمر صحيحاً من منظور أنطولوجي، فإنه على العكس من ذلك من منظور إبستمولوجي: ذلك أنه يستحيل أن يكون هناك من يثبت وجود كل خصائص فرد ما أو جماعة ما، لأنها خصائص لا نهائية، بينما خصائص الشخصيات التخيلية تامة التحديد من لدن النص السردي، ولا يمكن الأخذ بعين الاعتبار إلا تلك الخصائص من أجل تعريف الشخصية. في هذا السياق يقول إيكو إنه يعرف فعلياً ليوبولد بلوم بطل ‘أوليس’ جويس أكثر مما يعرف أباه. (ص ٨٧)

واضح من هذا البسط أن إيكو لا يقصد إلى فحص الخصائص والسمات من منظور علاقتها بالكون السردي الذي تنتمي إليه، وإنما يقلب ظهر المجن حينما يعتمد النظر إليها من منظور صورها المنطقية.

ورغم اعتراف إيكو بأنه غير مهتم في هذا الصدد بالأنطولوجيا إلا أنه يستعين بها في بعض الأحيان. يقول: ‘على الرغم من أنني سبق أن قلت بأن القضية التي تشغلني ليست ذات طابع أنطولوجي لا يمكن أن أرفض سؤالاً أنطولوجياً أساساً:

من أي نمط كوني هي شخصية تخيلية ما، وإذا لم تكن، بالتحديد، كائنة Existente فبأية طريقة تظل، على الأقل، موجودة Subsistente؟’. (ص ١٠٥)

نادراً ما يتعرض إيكو في ‘اعترافاته’ إلى مسألة التّحريك الروائي. مرة أشار إلى استراتيجية البناء أو ما أشبه ذلك يدل على أن مسألة التكوين الشامل للعمل التخيلي ليست شغله الشاغل. إذ ما يهيمه هو استخلاص القوانين الضابطة لسيميولوجية الشخصيات الروائية. بذلك يظل إيكو وفيّاً لتصوره المنطقي ومنهجه السيميولوجي.

في رأيي أن السيميولوجيا لا تدعوك إلى أن تنصرف إلى ما هو حميم، وأن تنساق مع ما هو دافئ. هي تغريك بـ ‘حدة’ العلم أو صرامة القاعدة أو التخريج، ولا يهيمها أن تدغدغ عواطفك وأحاسيسك الحالمية. (أحياناً يطغى الأسلوب العلمي في كتاب إيكو طغياناً قاهراً كما في صفحة ١٧٤). في مقابل ذلك الطغيان أقول:

– لماذا لا نتعامل بدورنا مع نتائج وتخريجات السيميولوجيا بنفس برودة الدم التي نتعامل بها مع أشياءها؟ هي تنطلع إلى أن ‘تقتل’ فينا ‘الحميم’، بينما يمكننا نحن بدورنا أن نقرأها بذات الخطة القاتلة. لكن لو فعلنا سنغدو بدورنا سيميولوجيين، في حين نحن ننطلع، في مقابل ذلك، إلى

ذلك أية صيغة محددة. لذلك أقول إن روائياً ما يمكن أن يقول، أحياناً أشياء لا يمكن أن يقولها الفيلسوف (ص ١٣-١٤).

عن الكون الروائي

سبق أن عالج إيكو مسألة الكون الروائي في كتيبه الخبير 'حاشية على اسم الورد'. أما في 'اعترافات روائي شاب' فيقرر:

إن العالم الذي يبينه المؤلف في مجال السرد هو الذي يملئ الإيقاع، والأسلوب، وحتى اختيار الكلمات. فالذي يتحكم في السرد هو المعيار اللاتيني الذي يقول: 'إذا هيمنت على الموضوع تأتي الكلمات وحدها'. في حين يلزم في الشعر أن تغير المعيار إلى:

'إذا هيمنت على الكلمات يأتي الموضوع وحده'. (ص ٢٢) إن السرد هو، مبدئياً، وفي الدرجة الأولى مسألة كوسمولوجية (كونية). فمن أجل أن يروي أحداً شيئاً يبدأ كما لو هو الإله الخالق لدى أفلاطون الذي يبتدع عالماً، عالماً يجب أن يكون بأكبر دقة ممكنة، حيث يمكنه أن يتحرك فيه بكامل الثقة. (ص ٢٢).

الصورة

لا يتحدث إيكو عن الصور الروائية وإنما يحتفي، أساساً، بتلك التي ألهمته رواياته. هكذا يشرح كيفية انبثاق الصورة الرئيسية لروايته 'اسم الورد'. يقول:

لقد أثارتني صورة راهب مسموم وهو يقرأ كتاباً، وكانت تلك الصورة هي منبع روايتي 'اسم الورد' (ص ٢٥). ذلك أن كل من قرأ تلك الرواية يعلم أنها تدور حول مخطوط غامض يمثل الجزء الثاني الضائع من 'ويطيقا' أرسطو، كانت صفحاته مضمخة بالسم.

ثم تحدث إيكو بعد ذلك عن ولعه الشديد بشراء وجمع الكتب النادرة وقد كان من بينها كتاب 'الويطيقا' محققاً من لدن Antonio Riccoboni عام ١٥٨٧، كان قد اشتراه في شبابه. في ذلك الكتاب إشارة غامضة إلى كتاب الكوميديا الضائع، المنسوب إلى أرسطو، الذي حاول ريكوبوني إعادة تشكيله. وحينما كنت بصدد تسجيل مواصفات الكتاب اكتشفت، يقول، أنني أعيد كتابة 'اسم الورد'، مع فارق واحد تمثل في تخيلي أن أسفل صفحات الكتاب الضائع كانت مضمخة بمادة [سائل] لزج كريه. بذلك حصلت على وصف الكتاب المخطوط الذي سأعتمده لاحقاً في 'اسم الورد'. بعد ذلك نسيت الكتاب ذا البقع وملاحظاتي حوله بعد أن كنت قد ألقيت عليه نظرة. لكن عن طريق ما يشبه

استحضار الصور الطبيعية للأشياء (قد يكون ذلك الطموح وهماً رومانسياً). ومع ذلك قد يكفينا هذا التطلع وهذا الحلم لكي نسهم في حفظ التوازن بين تلك الأشياء، بل حتى الإبقاء على روحها الطبيعية. هكذا نتصور الأمور حينما نقرأ الإبداع الروائي مثلاً ثم نحاول من خلاله أن ننظر إلى دنيانا.

لكن بين الرأي الأول 'العلمي' والرأي الثاني 'الوهمي' الذي يقابله، يعترف إيكو بأنه يجد في القراءة السيميولوجية للأشياء والأفكار 'متعة'؛ متعته. لذلك يمكن أن نستخلص، منطقياً، الفكرة التي تقول 'إن لكل متعته'، وإن كل واحد منا الحق لكي يتحدث عن متعته الخاصة ويبسطها. ذاك عين الديموقراطية.

بصد الفلسفة

يتساءل إيكو:

من أي نمط من الكتاب هو الفيلسوف؟ يمكن القول إن فيلسوفاً ما هو كاتب محترف، نصوصه قابلة لكي تلخص أو تترجم إلى كلمات أخرى من دون أن تفقد كل دلالتها. في حين أن نصوص الكتاب المبدعين لا يمكن ترجمتها بصورة تامة أو شرحها مطولاً. لكن على الرغم من صعوبة ترجمة الشعر والروايات؛ فإن تسعين في المئة من قراء العالم قرؤوا 'الحرب والسلام' أو 'الكينخوتي' مترجمين، وأظن أن تولستوي مترجماً هو أكثر وفاء للنص الأصلي من أية ترجمة إنكليزية لهايدغر أو لاكان. هل لاكان أكثر 'إبداعاً' من ثربانطيس؟ (ص ١١)

الداعي إلى السؤال الأخير يتابع إيكو- ما يقدمه لنا الواقع الثقافي والفكري حيث نقف على ترجمات للروايات محببة إلى النفس، في حين أن لاكان مثلاً، من حيث هو فيلسوف، قد لا نستمتع به مترجماً على الرغم مما سبق أن قاله إيكو من أن الفيلسوف هو ذاك الكاتب الذي تكون نصوصه قابلة للترجمة. إن عنصر النسبية إذن وارد حينما يتعلق الأمر بتحديد الفرق بين كل من الروائي والفيلسوف.

ويستخلص إيكو:

ثمة فرق حقيقي بين الكتابة الإبداعية والكتابة العلمية. ففي بحث نظري من الطبيعي أن يحاول الباحث إثبات أطروحة ما أو إعطاء جواب لقضية محددة، بينما يحاول المبدع في قصيدة أو في رواية تصوير الحياة بكل تناقضاتها، أي أن تبرز سلسلة من المتناقضات بأن يجعلها واضحة ومؤثرة. إن الكتاب المبدعين يطلبون إلى قرائهم أن يحاولوا إيجاد حل [للقضايا والتناقضات] من دون أن يقدموا في سبيل

كاميرا داخلية يقول كنت قد صورت تلك الصفحات ذات البقع، وظلت صورتها تلك المسمومة مرسومة في أعماق أعماق روجي عقوداً إلى أن انبعثت لا أدري لماذا فتوهمت بذلك أنني أبتدع كتاباً جديداً. (ص ٧١-٧٢)

أما في رواية 'بندول فوكو' فقد كان قبلها صورتان: الأولى هي بندول ليون فوكو نفسه الذي سبق أن رأيته في باريس قبل ثلاثين سنة خلت، والثانية هي صورتي أنا نفسي وقد رأيته أنفخ في الطرومبيت في مأتم أقيم لرجال المقاومة الإيطالية. (ص ٢٥-٢٦)

أما في رواية 'بودولينو' فقد تحكمت في صورة طاغية: صورة مدينة القسطنطينية وهي تحترق خلال الحروب الصليبية عام ١٢٠٤

إن العبرة التي يمكن استخلاصها من تصريحات إيكو حول الصور التي كانت مصدراً لرواياته هي أن الحياة الشخصية للمؤلفين التجريبيين Emp'ricos من الصعب سبرها، وهي أبعد غوراً من أعمالهم.

من ناحية ثانية، يتوكد لي، مرة أخرى، أن كتابة الروايات هي في حقيقتها كتابة سير أصحابها. هي سير ذاتية ما في ذلك من شك. لكن عبقرية تلك الروايات لا تتحقق إلا عندما يجيد الروائي تبطين سيرته، وإخفاءها، أو تمويهها.

بصد السمات

من تعابير إيكو حول السمات إشاراته إلى:

الخصائص الموثقة من لدن حكمة ما.

الخصائص الصحيحة المضافة إلى حكمة ما.

مجموعة من الخصائص.

بين ثانياً مثل هذه التعابير يسطر إيكو مجموعة من القوانين السيميولوجية نورد بعضها على سبيل التمثيل.

يقول أحدها:

تعرف الشخصيات التخيلية الخالصة من حيث هي مجموع من الخصائص (السمات) التي لا يوجد لها مقابل مادي في العالم الحقيقي (ص ١٠٨). مثال ذلك أن عبارة 'أنا كارنينا' التي ليس لها مرجع مادي، لا يمكن أن نجد في عالمنا شيئاً يمكن أن نقول عنه: 'إن هذا هو أناكارنينا'.

وفي مثال تال يتعامل إيكو مع شخصية حكاية 'ذات القبة الحمراء' من حيث هي مجموعة من السمات القابلة للتشخيص. (ص ١١)

وفي قانون سيميولوجي آخر له صلة بالسمات يقول:

'إن نصاً تخيلياً ما، لا يتحدث لنا عما هو حقيقي فحسب في العالم السردي وما هو غير حقيقي، وإنما يتحدث كذلك عما هو عظيم وعما يمكن أن يكون غير معقول بسبب طابعه غير المادي'. (ص ٨٩).

هنا تبرز نتائج التفكير السيميولوجي واضحة. في حين ليس في عرف بلاغة الرواية (الكون الروائي) وجود عناصر أساس وأخرى ثانوية. لكن على الرغم من ذلك من الواضح أن إيكو يستثمر السمات من حيث هي شارات وخصائص بدل السمات حسب مفهومنا النقدي: أي من حيث هي خصائص متغلغلة في التكوين الجمالي للروايات.



الأبعاد الفكرية للمهمش في الدراما التلفزيونية العربية مسلسل سجن النساء لكاملة أبو ذكري أنموذجا ..

عمار إبراهيم الياسري .. باحث وناقد
العراق



يعد المهمش من الطروحات الأساسية في نصوص ما بعد الحداثة ويمكن أن يشكل بنية أساسية في حفريات المشروع ما بعد حداثي ويؤسس منظومته الثقافية والجمالية من ملامح ذاك المشروع ، فعلى مستوى بنية المهمش هنالك خرق للمقدس والعقلاني والمهيمن إذ يستمد موضوعاته من المهمل والمتروك وما إلى ذلك.

فإذا كان منطق الحداثة الفلسفية قائم على ما هو جديد ومنتظم ومتعقل ، فإن منطق ما بعد الحداثة قائم على ما هو زائل وفوضوي و مهمش ، إنها الحداثة المتمردة على ذاتها .

إن أغلب مقولات النقد الثقافي اشتغلت على المهمش في مواجهة المهيمن السائد في محاولة لهدم السرديات الكبرى التي سادت في عصر الحداثة .

وقد شهد العام ٢٠٠٠ صدور كتاب النقد الثقافي للدكتور عبد الله الغذامي والذي جاء بعد ثماني سنوات من صدور كتاب بنفس العنوان للمنظر والناقد الأمريكي فنسان . ب . ليتش ، حيث بدأ التنظير و التطبيق العملي في بلاد العالم العربي لهذا الوافد الجديد من أجل قراءة مغايرة للنص عما هو مألوف سابقا .

وقد تأثر المنهج الثقافي بإستراتيجية جاك دريدا التفكيكية القائمة على التقويضية والتشتيتية والتشريحية، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، و تبيان المختلف أثراً وتأجيلاً، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة او مهمشة، وتمركزها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك أيضا بعدة اتجاهات مثل الماركسية الجديدة، و التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد النسوي الذي يدافع



التي تعد من قاع المجتمع مثل السجن وكذلك الفواعل التي تحرك بنية الأحداث وهي الشخصيات التي جلها من ما هو منسي ومهمش ومسكوت عنه وكذلك اشتغل العمل على فلسفة الأنوثة في مواجهة الفحولة والمتجسدة من خلال المنظومة النسوية المتناسقة والتي كانت لها السيادة ففي الإخراج كانت كاملة أبو ذكري وأما في المعالجة الدرامية والسيناريو مريم ناعوم وساعدتها هالة الزغندي عن مسرحية بذات الاسم لفتحية العسال وكانت البطولة لنيلي كريم ودره وسلوى خطاب وروبي ونسرين أمين وأخريات اما مديرة التصوير هي نانسي عبد الفتاح والمونتاج لنيفين عادل ومساعدة المخرج كانت وفاء علي فضلا عن أسماء أخرى كثيرة.

ولو تابعنا العمل المقدم بدأ من عتبة النص وصولا إلى فريق العمل ومن ثم المتن الحكائي للعمل ، لوجدنا منظومة نسوية بامتياز، فالعتبة أو العنوان هي منظومة دلالية أشارية لبؤرة النص العميقة ، وهي تشير إلى وجود مكان غير أليف وهو السجن يجمع انساقا (سيبسيوثقافية) متنوعة تربطها سرديات نسوية متنوعة ومتعاقلة ، وأما المتن الحكائي اشتغل على عدة مسارات سردية نسوية داخل بنيته .

إن مصطلح الأدب النسوي دخل حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين ومن خلاله سعت الحركات النسوية إلى مواجهة الأيديولوجيا الأبوية التي حجمت نوعا ما الحدود المتساوية للجنسين ، فقد كتبت سيمون دي بوفوار كتابها الجنس الثاني وناقشت فيه الأنساق النسوية ، ثم واصلت الحركات النسوية الحديثة نضالها ضد ما هو سائد ومتسلط حتى هاجمت ماري ألمان في كتابها التفكير حول المرأة مركزية

ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة الفحولة المطلقة ، ويرى الغدامي أن للمهمش دور كبير في إعادة صياغة الحياة المعاصرة بعد أن فقدت السرديات الكبرى قدرتها التأثيرية على المتلقي.

أما إستراتيجية جاك دريدا التفكيكية فقد أولت للهامش دورا كبيرا في إعادة إنتاج نصوص متقدمة في عصرنا الراهن ، حيث تقول الدكتورة غزلان هاشمي ظهرت تيارات ما بعد حداثة وضعت كل منجزات الحداثة تحت مشرطة النقد منها التفكيكية وما بعد الكولونيالية والزوجة والعبيثة والنسوية وكان هدف هذه الحركات القضاء على اليقين والاهتمام بكل ما هو مهمش وقابع على حواف التحقير.

إن الطروحات التي تم ذكرها سابقا تشتغل في بنية النصوص بمختلف أنواعها سواء كانت تعتمد على الكلمة كوسيط تعبري كما في السرديات او الفنون الجميلة المتنوعة والتي تختلف في وسائلها التعبيرية التي تؤسس لها معمارية النصوص .

يعد السيل البصري الدرامي التلفزيوني من الفنون الجميلة التي بدأت تسيطر على المنظومة الجمعية للمتلقى كونها جزءا لا يتجزأ من ثورة الانفوميديا العالمية ، وقد تعالقت الصياغات البصرية التلفزيونية مع الطروحات المتنوعة للحداثة وما بعدها مكونة انساقا تجريبية مدهشة حتى بدأنا نشاهد نصوص درامية مهمة في السنوات الأخيرة على المستوى العربي .

ومن النصوص المهمة التي عرضت في رمضان ٢٠١٤ مسلسل سجن النساء والذي اشتغل فيه صانعي العمل على الأنساق المهمشة للشخصية الحكائية كما تم استعراضه في مقدمة الدراسة المتمظهرة من خلال الأماكن

ملتزمة وبسيطة ولكن الضغوطات النفسية والاقتصادية والاجتماعية لإحدى حالاتها تجعلها تعمل في احد الملاهي والبيوت المشبوهة ومن ثم يتم القبض عليها مع خالتها وبناتها لتحاكم وتسجن بتهم تتعلق بالأداب وبعد خروجها تواجه الرفض المجتمعي من والدتها التي تطردها وخطيبها الذي يقطع علاقته معها لتبقى أسيرة الشارع ولتعود إلى خالتها وتمارس في بيتها مهنة الدعارة ثم تنفتح على شخصيات نافذة تحقق من خلالها أرباحاً كبيرة ولكنها تبقى ضيفة دائمة للسجن بسبب ممارساتها السلوكية السيئة وفي النهاية تخرج من السجن ويبقى لنا صانعي العمل نهايته مفتوحة هكذا ، أما الحكاية الرابعة فكانت لنسرين أمين الفتاة الريفية الفقيرة التي جاءت إلى المدينة لتعمل خادمة ولكن الاعتداءات الجنسية وطردها من المنازل جعلتها تشتغل مومساً مما جعلها ضيفة دائمة للسجن ، وقد كانت حياتها مليئة بالألم والخيبة . فمكانها الذي تعيش به لا يصلح حتى لعيش الحيوانات ولا تملك من المال أي شيء مما جعلها لقمة سهلة لأصحاب المركبات لنهش جسدها فكان السجن بالنسبة لها هو الخلاص من دناءة الحياة ، ذات يوم تذهب إلى المشفى بعد شعورها بألم في الكلية ، ويخبرها الطبيب بضرورة إجراء عملية جراحية للخلاص من الحصى ولقورها تحتال عليها إحدى النساء ومن خلال إحدى المشافي يتم سرقة كليتها فتتعرض الى مشاكل صحية لتنتهي بالموت في إحدى غرف السجن ، والحكاية الخامسة كانت لروبي الفتاة الريفية التي يدفع الفقر أهلها إلى تشغيلها كخادمة في العاصمة ، وتنتقل من بيت لآخر ، في البيت الأخير تعيش صراعاً مركباً ما بين عملها كخادمة وما تراه من مظاهر الثراء وما بين اعتزازها بطباعها وبلهجتها وما تلاقيه من استهزاء وسخرية من ثراء جليل وأصدقائها ، حيث كانت ثراء تعطيها بعض الملابس القديمة ، ذات يوم وقعت في حب بواب العمارة حيث كانا يخرجان سوية مما جعلها تأخذ ملابس ثراء صاحبة البيت والتي منعها عدة مرات من هذه الفعلة ، وفي النهاية قامت بطردها من البيت على الرغم من توسلات روبي بعدم تكرار الفعلة ، من انثيالات التوسل النفسية ومن إرهابات رفض والد روبي قبول زواجها كونها المعيلة لهم ، تتلاشى كل السنن والأعراف الحياتية أمامها لتهرع إلى مادة الكحول وتدلّقها على ثراء ومن ثم تحرقها يتم بعد ذلك سجنها بالقناطر لتحكم بالإعدام بعدها ، أما الحكاية السادسة كانت لسوى خطاب التي تقوم بدور زعيمة شبكة لتجارة المخدرات يتم

الرجولة في الفن، ودعت لتدمير قيم الذكر وتقويضها عن طريق إنشاء لغة وكتابة تحققي بالمتعدد والمتحول في وجه خطاب ذكوري وأبوي وسلطوي .

مما تم عرضه سابقاً نستنتج جلياً أن فريق العمل فعلوا الطروحات ما بعد الحداثية من خلال تبني نسقين مهمين وهما المهمش الذي طرحته مقولات الأنساق الثقافية والتفكيكية ، فضلاً عن تقويضهم هيمنة الفحولة في كافة تمفصلات بنية العمل من العاملين إلى العنوان إلى المتن الحكائي .

وعند العودة إلى المتن الحكائي للمسلسل نشاهد إن هنالك عدة سرود ترتبط بالسجن كبؤرة عميقة باعتبارها جزءاً من تيار يسعى إلى دراسة الزمن العمودي للحدث ، الحكاية الأولى لنيلي كريم التي نراها تعيش في حارة فقيرة ومن ثم تعمل سجانة في سجن القناطر وبعد ذلك تنزوج من احمد داود الذي أخفى عليها زيجته الأولى ومن ثم يسرق ما لديها من مبالغ بسيطة ومن ثم يحتال على صاحب متجر للسيارات من خلال زواجه من ابنته وشراء سيارتين منه بالتقسيط .. تموت زوجته ابنة صاحب المتجر أثناء الولادة ويتلأأ هو في دفع الأقساط مما يجعل صاحب المتجر يشتكي عليه ومن ثم مطالبة بها وكانت النقطة المفصلية في الحكاية هي قيام صاحب المتجر بالقدوم الى بيت نيلي كريم للمطالبة بأمواله فتحصل مشادة بينهما تنتهي بمقتل صاحب المتجر بسكين تمسكه نيلي كريم ولكن من دفع السكين بجسد صاحب المتجر كان زوجها ، بعد ذلك يهرب الزوج ويفرك له حكاية وشهود بعدم عودته للبيت وساعدته بالشهادة زوجته الأولى بالسر لتحكم المحكمة على نيلي كريم بالسجن سبع سنوات في سجن القناطر حيث تضع مولودها فيه ومن ثم يموت ابنها بسبب العناية غير الجيدة في مؤسسة الأطفال لتنتار نفسها وبعد خروجها من السجن تنتقم بمعاونة من إحدى زميلاتها في السجن من زوجها وزوجته الأولى بقتلهم والعودة إلى قسم الشرطة لتسليم نفسها، إما الحكاية لثانية فهي حكاية حياة العاملة في مشغل للخياطة والتي تتعرض إلى ضغوطات نفسية كبيرة من خلال ما تراه وتتعرض له من تحرش جنسي وجسدي في الشارع ينعكس على طباعها حيث تمنع أطفالها من الخروج وبعد ذلك تسوء حالتها النفسية شيئاً فشيئاً حتى تقوم بوضع السم لزوجها وأطفالها لتنتهي بالسجن وعقوبة الإعدام ، والحكاية الثالثة كانت حكاية الممثلة درة الفتاة الطيبة والتي تنتمي لأسرة

أما حكاية روبي فكان صراعها مختلفا صراع داخلي مابين الشخصية وذاتها ومابين الشخصية ومحيطها ، حيث نرى صراع ما بينها وبين ثراء جبيل الساخرة منها ومن طباعها ولكن النهاية كانت غير نبيلة مما حدا بالكاتبة إيجاد معادل بصري تكسر به تعاطف المتلقي المتماهي معها من خلال استجلاب شخصية القتيلة على شكل صورة مشوهة أمامها في السجن أو سيارة السجن ليتحقق التطهير الأرسطي ، أما حكاية درة فكان صراعها عموديا متحركا من بنية إلى أخرى من صراع الفقر في الحواري إلى صراع المحيط الاجتماعي الذي قذفها إلى غياهب السجن إلى صراع الأم التي طردتها ومن ثم السقوط الأخلاقي المدوي ، الصراع هنا لم يستقر في بؤرة ثابتة بل كانت كل التحولات المتنوعة عبارة عن صراع مكثف تنهار أمامه في نهايات ألقت الكاتبة فك شفراتها على المتلقي ، وأما حكاية حياة التي سممت أسرتها فكانت المنظومة الاجتماعية المتوترة والمرجعيات النفسية لها هي الضد السيئ الذي أوصلها إلى القتل وعلى الرغم من ذلك كانت نهايتها بعيدة عن التعاطف الإنساني أما حكاية سلوى خطاب فكان الصراع فيها غير مائز عيانا للمتلقي.

أما بنية الشكل البصرية فتتوعد أدواتها التعبيرية بين الممثل والمكان والزمان والإضاءة والتصوير والديكور والمونتاج ، ولابد من دراسة كل شفرة من هذه الشفرات وكيفية اشتغالها وتجسيدها للمهمش حتى يتبين لنا الجانب الجمالي للشكل .

من القراءة الاستكشافية للشخصية وتحولاتها وعلاقتها بالمنظومة المحيطة بها في ثنايا الكادرانج البصري لاستنتاج بنية المهمش وتمثلاته نلاحظ أن الشخصية الرئيسية نيلي كريم (غالية) مرت بالعديد من التحولات الاجتماعية والسايلوجية فكانت الحلقة الأولى تعكس لنا الشخصية العادية التي فقدت أمها والتي تعيش في بيت شعبي وفي حارة شعبية كان الديكور والإضاءة يتعلق مع الشخصية لإظهار تلك المكونات ففي الدقيقة رقم (٢٤) من الحلقة الأولى في المشهد الذي في بيتها مع جارتها اثناء عرض مهنة السجانة عليها ، فكان الديكور البسيط ذاته أما الإضاءة اكتفت بتجسيد الفضاءات الواقعية وكذلك اكتفت المخرجة بزاوية وجهة النظر لإسباغ الواقعية على المشهد ولم تشتغل على الزوايا المرتفعة والمنخفضة أو الكادرات المائلة لكون الشخصية لم تمر بأي من التحولات الاجتماعية أو السايلوجية على الرغم من وفاة والدتها

سجنها بعد مسكها في إحدى المرات ، ثم تقتص من إحدى النزيلات في السجن بعد أن تزوجت زوجها ومن ثم تغادر السجن بعد أكمال محكوميتها لتعود الى مزاوله مهنتها ، فضلا عن بعض السجينات اللاتي لم تتطرق السيناريست إلى منظومتها الاجتماعية لتكتفي بالحكايات الست كمتن حكائي للعمل .

أما المبنى الحكائي والذي تم من خلاله عرض الأحداث كان تقليديا فكانت الحكايا تسير بنسق سردي متوازي وفي متلازمة علانقية هي السجن فلم نر أي تهشيم للزمن أو أي تكسرات للسرد أو تداخل أزمنة ولم نشاهد أي تداعيات ماضوية أو استشرافية فكان العمل قريبا الى البنية الأرسطية منه إلى بنية السرديات في مرحلة ما بعد الحداثه، وهذا لا يضعف من بنية السرد مطلقا لان السيناريست أرادت التركيز على الصراع السايلولوجي والسييسولوجي للنص أكثر من الاهتمام بجماليات السرد الدرامي .

بعد تفكيك بنية السرد لابد من تبيان عناصر الشكل الدرامي وتظاهرات البناء الدرامي للعمل فيه ، فمن البديهيات التي يتفق عليها منطري الدراما أن البناء الدرامي الأرسطي يقوم على الفكرة والشخصيات والحبكة والحوار والفعل والجو العام ، وتعد الشخصيات هي المقود الذي يقود الأحداث وتخلق الصراع وتقود إلى النهايات ، والصراع في الدراما مرتبط بالممثل العليا من خلال تعريف أرسطو للتراجيديا بأنها (محاكاة لفعل نبيل كامل مزين بألوان التزين) أي لابد ان تكون الدراما مبنية على النبل والخير وتؤدي إلى التطهير أي تطهير النفس من أدرانها ، وهنا الصراع يتجسد مابين قوتين قوى خير وشر سواء أكانت داخلية أم خارجية أو صراع مابين قوى خيرة مثل الوطن والحببية ، ولو عدنا إلى مسلسل سجن النساء ونفكك الحكاية الرئيسية حكاية نيلي كريم وندرس التحول الدلالي للشخصية من البدايات الأولى نشاهدها وبعد وفاة والدتها تبحث عن عمل ومن ثم تعمل سجانة ولحد الآن لا يستطيع المتلقي تبيان أي نوع من الصراع على محك الأحداث وبعد ذلك تتزوج من احمد داود والذي بدأت معه مراحل الصراع الأولي لتحتم بدخولها السجن مظلومة وهنا نلاحظ أن قوى الصراع منقسمة بين الخير والشر وكانت الكفة لصالحها ولكن الانتقام غير المبرر في نهاية العمل من زوجها جعل المتلقي في دياكتك استطاعت السيناريست معادلته بذهابها إلى قسم الشرطة في النهاية،

أو الخوف.

أما الشخصية التي أدتها روبي فكانت حركات الكاميرا والإضاءة ترافق تحولاتها أيضا من عملها كخادمة إلى وقوعها في الحب وصولا إلى قيامها بالقتل ومن ثم السجن وبعد ذلك الإعدام ، ولو فككنا مشهد طردها من الخدمة من قبل ثراء جبيل نلاحظ ان البنية الاضائية قد وظفت بشكل بين لنا كل الانثيالات النفسية للبطله حيث نرى الفيض الضوئي واضحا على ثراء بينما كانت الإضاءة الساقطة على وجه روبي تشتغل على بنية الظل والضوء لإظهار الضعف والهوان ، وكذلك كان الأداء الجسدي المتعاقد مع المجرى الصوتي في أبهى حالاته في محاولة لخلق رد الفعل الدرامي المؤدي إلى الانتقام والقتل ، وكذلك كانت المشاهد المركبة ما بين الواقع والتخيل للقتيلة داعمة للفعل الدرامي حيث نشاهد ظهور القتيلة في أعلى الكادر في السجن وفي سيارة نقل روبي للمحاكمة دلالة على الرفعة والسمو وذهابها الى الجنة وكان للتصوير دورا مهما حيث جعل روبي في أسفل الكادر دلالة على الهوان والضعف والانسحاق .

أما شخصية زينات التي أدتها نسرين أمين فكانت اغلب المشاهد التي تستعرض التهتك الجسدي لها مليئة بالعتمة ودائما نشاهدها في أسفل الكادر دلالة على الازدراء الذي تعيشه كما نلاحظ ذلك في الدقيقة (٢٤) من الحلقة الرابعة عشر .

مسلسل سجن النساء يعد عمل فني متقدم بامتياز كان وراءه الرائعة مريم ناعوم التي استخلصت فكرتها من مسرحية بذات الاسم وفريق الممثلات المبدعات وصولا إلى منظومات الإضاءة والتصوير والديكور والتي وظفتها بإبداع مبدعة كبيرة بسيلها البصري هي كاملة وجيه ابو ذكري .

ولكن لو تابعنا الدقيقة رقم (٣٣) من الحلقة الحادية عشر التي تحمل في طياتها مشهد قتل الحاج راضي فمن صراع البطله مع زوجها وصولا إلى قتل الضحية نلاحظ أن المخرجة عمدت الى استنطاق اللقطات القريبة التي تعطي الدلالات السايكلوجية للشخصية فضلا عن الصراع ما بين الظل والضوء على الوجوه لتحقيق الإقناع الذهني لدى المتلقي بالتحولات الاجتماعية الحاصلة للمهمش ، وكان للقطع المونتاجي السريع مع مشهد الحفل دورا مهما في رفع التوتر الدرامي وهنا كان التحول الثاني من سجانة إلى مسجونة مظلومة، وكذلك شهدت الحلقة الثانية عشر في الدقيقة رقم (٢٦) مشهد التحقيق إثر إلقاء جمالي كبير تجسد من خلال التظاهرات التعبيرية للوجه والجسد للبطله والذي كشف عن التماهي الكبير ما بين الممثل والشخصية ، اما التحولات الأخرى كانت في مشهد الحكم ومشهد موت ابنها وكان التحول الأكبر هو تحول الشخصية إلى قاتلة بدافع الانتقام كما شاهدنا ذلك في الحلقة الثلاثين ومن ثم تسليم نفسها إلى الشرطة ، كانت الإضاءة في مشهد الانتقام باذخة الجمال تعاضدت مع حركة الكاميرا والموسيقى لتجسيد الانفراج الدرامي للعمل كما في الدقيقة رقم (٢٠) حيث نلاحظ صراع الظل والضوء واللقطات القريبة وزوايا الكاميرا العلوية أحيانا التي تبين ضالة الشخصية التي ستقتل وهي زوجها احمد داود وزوجته ريهام حجاج ومن هنا نلاحظ أن التحولات الدلالية للشخصية مع بنية الشكل أعطت للمهمش موضوعا خصبا للتوظيف الدرامي وقد تجسد ذلك جليا من خلال الثراء البصري الذي صنعه كامل أبو ذكري .

وعند دراسة الحكاية الثانية لدرة التي جسدت دور دلال نشهد تحولات مهمة من طابعها الاستهلاكي المليء بالنقاء والطيبة إلى حياة الليل والمجون ، فقد شهد الحلقة الثامنة عشر وفي الدقيقة رقم (٦) عند خروجها من السجن وطردها من أمها وجلسها في باب المنزل اشتغالا جماليا على مستوى التشكيل البصري للكادر حيث نلاحظ وضع مصادر الضوء فوق الرأس، مما يسبب في تكون ظلال ثقيلة أسفل العينين، فينتج عن ذلك تشوه في الوجه نتيجة الظلال الشديدة التي تنتج أسفل المناطق البارزة، وبسبب زاوية السقوط تتجه الظلال نحو الأسفل، مما يشكل مناطق معتمة كبيرة داخل الوجه ، تمنح هذه التشوهات الوجه المصور أبعاد نفسية وجمالية ودرامية سعت إليها المخرجة لإظهار الحالة النفسية التي عليها الشخصية، فكمية الظلال الموجودة داخل الوجه تعطي انطباعاً بالضعف أو المرض

لغة العبث واللامعقول في مسرحية (جاءت زهرة الربيع) لجليل القيسي

ميديا الصالحي
العراق



أعطى كتاب العبث لغة الحوار دوراً مغايراً عما جاء به المسرح التقليدي منذ الإغريق، فبينما كانت اللغة وسيطاً بين المعنى والنظرة تنقل ما هو منطقي، أي تكون وسيلة لا غاية، وإذا بها أمام فقد المنطقية تنشئ دراما من واقع اللغة ذاتها ليجعلها غاية موضوعية. (١)

هكذا منح كتاب العبث واللامعقول لغة الحوار سمة كونها غاية لا وسيلة واكسبها شكلاً مختلفاً عما كانت عليه أيام أرسطو حتى ظهور هذا المذهب أو البناء المسرحي الجديد.

فاللغة في دراما اللامعقول فاقدة لوظيفتها كأداة اتصال بين الإنسان وأخيه الإنسان، كما عرف عن لغة وحوار المسرح اللامعقول كونه كلاماً مفككاً وغير مفهوم. ويرى الكتاب العبثيون أعلى قابليات الإنسان قد برهن على أنه غير ذي قابلية في نقل أفكار الناس، وتبعاً لذلك أخفق في أن يكون اتصالاً وتفاهماً بينهم، إذ لا تستطيع الكلمات أن تنقل المعاني لأنها لا تأخذ في اعتبارها ما تثيره هذه الكلمات من قرائن لدى كل فرد على حدة (٢)، وعلى هذا تبدو ((مهمة الحوار في دراما العبث واللامعقول في إبانها لتمزق الذي يعتري الإنسان، والقلق الذي يمتلكه، ومقارنة المنطق والسببية، إذ تفقد اللغة وظيفتها الاجتماعية، وتصبح لكل شخصية لغتها الخاصة بها، وإن قامت هذه اللغة بدور درامي بكشفها عن غياب الوعي، واتصال ذلك بما يعانيه الفرد في أزمنة الحضارية المعاصرة من استلاب وإحباط (((٣).



الخاص بدورات الحدث الخارجي إلى الأمام من خلال أفعال الكلام، وتأخذ اللغة طابع الرمز والتجريد المنفلت من الزمان والمكان ويصبح الرمز فيها غير معقول كما انه غاية في ذاته لا بديل للرموز، مع فلسفة قائمة على مجافاة المنطق والفهم، والمستمدة من عالم اللاوعي. (٨)

وكي نحدد مظاهر العبث واللامعقول وملاحمه في مسرح جليل القيسي علينا أن نأخذ نماذج لها ومن هذه النماذج مسرحية (جاءت زهرة الربيع) فقد احتوت في حواراتها على احد أنماط العبث واللامعقول، ألا وهو نمط التكرار والذي تميزت به حوارات هذا النوع من المسارح واتضح النمط في هذا الحوار:

الممثل: أصبحت غبية

المجنون: لم تعد غبية كانت غبية

الممثل: النعامة حيوان بائس...

المجنون: أنت تقول لي أحياناً بأنني حيوان بائس هل أنا نعامة؟

الممثل: لا لا... أنت إنسان بائس... والنعامة حيوان مسكين

المجنون: مسكين... أنا مسكين... لا اعرف كيف أميز...

(٩)

كرر في هذا الحوار كلمات كثيرة منها غبية، حيوان، بائس، مسكين وأيضاً كلمة نعامة التي بلغ عدد تكرارها احدى عشرة مرة في المشهد أعلاه وما يليه من مشاهد حوارية لذات النص المسرحي.

يظهر الحوار في هذا النص مجرد قطعة نثرية لكلمات مكرره وكان اللغة اقتصرت على هذه الكلمات فقط، إلا أن الغاية من هذا التكرار هي إبراز احدى سمات وملاحم اللغة الحوارية التي يعتمد عليها بناء العبث واللامعقول:

لذلك أصبحت اللغة مجرد أصوات جوفاء، الهدف الوحيد منها درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية. فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشئ سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله. (٤)

ولهذا رأى يونسكو أنّ اللغة شاهد من شواهد العبث على وجود يقوم على العبث وفي ذهنه أن يضرب صفحا عن قيام اللغة في المسرح الإغريقي وبدور الوسيط بنقل المعنى للنظارة كما تنتقل المفاهيم المنطقية، لهذا عرف النقاد مسرح العبث واللامعقول باسم مسرح اللامعنى حيث نجد فيه أفعالا بدون أقوال في لغة مشتته لا تؤدي إلى تواصل أو تفاهم مصحوبة بالصمت والتأويل والاستطراد والانتقال الفجائي في عالم اللاشعور، وعدم ملائمة الموقف. (٥)

وعليه فإن هذه اللغة تنطلق من وجهة نظر فلسفية لكتاب هذا المسرح لتعبر عن واقع وجدوا أنفسهم محاطين به، جعلها تكون ((مجرد ثرثرة لا معنى لها، لتأكد على عدم جدوى الاتصال أو تبادل الأفكار بين الناس، فأصبحت غطاء يحجب خلجات الفكر وخفايا العواطف، بدلاً من الإفصاح عنها، وجعلت الحوار بين الشخصيات يميل إلى الإيجاز والتكثيف بانتقادات فجائية تتبع الخط الداخلي المشوش للشخصيات ويسوده الكثير من فترات الصمت التي تجمد المشهد فجأة ثم يسترسل الكلام والمشاهد وتسترسل الحياة ((٦).

فضلا عما تم ذكره امتازت اللغة في دراما اللامعقول بالسرعة والتفكك، وغالباً ما تكون العبارات أو الألفاظ متكررة وتقل تدريجياً حتى تصبح نوعاً من الكلام المتضارب المتضاد... إذ إن التطور العام للمسرحيات يتجه نحو الصمت بدلاً من الكلام. (٧)

حدّد كتاب العبث واللامعقول ماهية لغة الحوار الخاصة بهم ووجهتها التي تسير في اتجاه معاكس لمذهب العقل، فقد جعلوا الحوار يقتصر على بضعة مقاطع صوتية تتكرر من مشهد لآخر في لغة مفرغة من المعنى تحمل في ملاحمها الثرثرة واللاجدوى وذلك لأنهم البسوا لغتهم ثياب العبثية والفوضى التي أكدت مبدأ الجدار الفاصل ذلك الجدار الذي نشأ بفعل لا منطقية الحياة بين الإنسان ومجتمعه فأفقته التواصل وأفقدت لغته منطقيتها كأداة ناقلة للمعنى.

تعتمد نصوص دراما اللامعقول على لغة سريعة وبرقية دون تطويل أو إسفاف فكان الحوار القصير مجسداً لذلك الاختزال من منطلق إن الحوارات القصيرة تقوض التوقع

واللامعقول فيعد أن اكسبها نمط التكرار وميزها بالسرعة والتلغرافية والبرقية، نجده في النموذج المذكور يجعل من لغة الحوار لغة مفككة متقطعة ومبتورة، وكأنها ثرثرة أو هذيان، فالمجنون في النموذج ما إن يتحدث بكلمة إلا ونجده قد انتقل لكلمة أخرى دون أن يكمل حديثاً ذا فائدة أو يقوم بصياغة جملة كاملة ففي بنية هذا الحوار وتركيبه وحركته دلالة تؤكد وجود العبثية في المشهد الحوارية.

ويصبح الحوار في ظل لغة مفككة تحوي عبارات متكررة كلاً ما متضارباً يصور أشياء لا معقولة، وهذا ما أراده كتاب العبث في مسرحية (جاءت زهرة الربيع) نجد الحوار بين المجنون والممثل، حواراً غير معقول: المجنون: بوسعي أن الطع البخار.. الممثل: كيف؟

المجنون: هكذا... (يلطع شيئاً وهمياً بلذّة) تعال انظر إلى ذاك الأحمق ماذا يفعلها هاهاها... يغسل يديه بالعدس الحار... هاهاهاها... نعمة حقيقية... وذاك يلعب الكرة بالبصل... (١٣)

نلاحظ أن هذا المشهد ينقل لنا صورة غير منطقية تعبر عن اللامعقول وتدل على الفوضى والجنون وغياب الوعي، مجنون يتكلم عن باقي المجانين الذين معه، وكل واحد فيهم بمعزل عن الآخر الأول يغسل بالعدس والثاني يلعب بالبصل، إذ عبر الحوار عن العبث اللامعقول فبدأ وكأنه كابوس أو هذيان، ويتضح أيضاً إن القيسي أعطى لكل شخصية لغتها الخاصة للمجنون هنا لغته المعبرة عن حالته النفسية وعن كيانه وأعطى للممثل لغته الخاصة المغايرة والمختلفة عن لغة المجنون وهكذا في كل مسرحياته العبثية كل لغة تتحدث عن صاحبها بشكل خاص.

حملت مسرحية القيسي الكثير من ملامح عبثية الحوار وكأنه أفرغ كل ملامح العبثية واللامعقول في حوارات مسرحيته (جاءت زهرة الربيع) ورغم كل السمات التي تم ذكرها وتوضيحها بنماذج إلا أنه أضفى سمات أخرى لهذه المسرحية سمات تمتاز بها حوارات العبث واللامعقول هي: التوقيفات وحالات الصمت بالإضافة لتلك المقاطع الصوتية غير المفهومة:

الممثل: عندما يفقد الإنسان التمييز ينتهي (وقفة... صمت طويل... تسمع أصوات مختلطة غمغات همسات أصوات ارتطام مواعين معدنية وملاعق... يذهب المجنون إلى النافذة ويقلد حركات المجانين خارج الغرفة وهذا يأكل وذاك يحمل ماعون وذاك يركض ويضحك). (١٤)

المجنون: أنا؟! أنا ضعيف (مؤكداً) أنا غضب الله... أنا مخيف... أنا وحش الممثل: بل أنت ضعيف جداً المجنون: أنا؟! أنا بركان سأحرقك الممثل: أنت إنسان مسكين المجنون: (يزداد غضباً) أنا مصيبة كبيرة... أنا بلاء اسود الممثل: بالعكس أنت مسكين تستحق العطف والحنان المجنون: أنا ثور هائج... (١٥)

امتاز الحوار أعلاه بالتكرار أيضاً من حيث الضمائر فقد تم ذكر الضمير (أنا) ثماني مرات والضمير (أنت) ثلاث مرات في هذا المشهد الحوارية أعلاه، ولكن هذه الضمائر تكررت كثيراً في هذه المسرحية ككل فقد تكرر الضمير (أنا سبعة وسبعين مرة) والضمير (أنت ثمان وخمسين مرة)، جاء هذا العدد الكبير الذي لا يستهان به في تكرار هذه الضمائر ليؤكد مبدأ التكرار الذي أكدّه كتاب العبث واللامعقول في تصويرهم للغة التي أصبحت عاجزة وغير قادرة على إيصال المعنى وأداء وظيفتها في خلق التواصل، كما أظهر الحوار فضلاً عن سمة التكرار سمة أخرى اعتمدها كتاب العبث واللامعقول في نصوصهم وتميزت بها لغتهم ألا وهي إن الحوار أعلاه جاء بلغة سريعة وبرقية دون تطويل أو إسفاف كالسؤال والجواب فأصبحت بهذا تلغرافية تحوي سمات وخصائص الحوار في مسرحية العبث واللامعقول:

المجنون: شيء جميل الممثل: ما هو؟ المجنون: قلت لي ذات مرة وكنا هنا بعد عراك عنيف... الممثل: ماذا قلت؟ المجنون: إن أختك فتاة قوية و عنيدة الممثل: كانت. (١٦)

أظهر هذا الحوار كسابقه سمة البرقية والسرعة في الانتقال من السؤال إلى جوابه وهكذا هي الهيكلية أو البنية السائدة في تكوين وخلق نواة اللغة العبثية، استطاع القيسي إكساب حواراته سمات وخصائص هذا البناء ليضيف لمسرحياته العبثية طابعها الذي امتازت به:

المجنون: بدأوا يأكلون مثل النعامة... الحساء... الخبز... كلنا نعامة... طعم البصل لذيق... الرز... تعال شم رائحة البصل... من هنا أشم رائحة العدس... شيء مثير... لعبي بدا يسيل... العدس... البصل... العدس... (١٧) ميزة أخرى يرسخها القيسي في الحوار ليؤكد العبثية

٤. قضايا المسرح المعاصر، سامي خشبة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧
٥. مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى، رشاد رشدي، مجلة المسرح، العدد ١، (د.ت).
٦. مسرح اللامعقول، عطار حيدر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، الآداب الأجنبية، ع ٧٥، صيف، ١٩٩٣
٧. دراما اللامعقول، مارتن أيسلن، ترجمة: صدقي عبد الله خطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ٢، ٢٠٠٩.
٨. دراسات في المسرحية الحديثة، موسى السوداني، دار الحرية للطباعة، العراق- بغداد، ١٩٧٥.
٩. المسرح والعلامات، أستون سابونا لين، ت: سباعي السيد ومحسن مصلحي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر - القاهرة، ١٩٩١.
١٠. الأعمال الكاملة، ج ١، جليل القيسي، دار نارس للطباعة والنشر، العراق - اربيل، ٢٠٠٧.

من خلال هذا المقطع نلاحظ ان كل شيء يشير إلى العبث واللامعقول، وكأن الناس مجرد مجانين في حياة بائسة، فنجد للهمسات والغمغات والأصوات مكاناً في مسرح العبث لأنها تأخذ مكان اللغة المنطقية في حوارات هذا البناء، وقد وظفها القيسي في نصوصه العبثية انطلاقاً من واقع هذا المبدأ.

المصادر والمراجع

١. بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، ط ١، ١٩٩٥
٢. مسرح العبث واللامعقول في النقد العربي والعربي، دراسة مقارنة، حياة جاسم محمد، مجلة الأكاديمي، العدد ٤، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٨١.
٣. التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات - الشارقة، (د.ت).



مظاهر التيسير الصرفي



تحريف بضرب من ضروب التغيير ، فذلك هو التصرف فيها والتصريف لها ولم يصب ابن جني أيضا في حده لمفهوم الصرف ، لأن علم الصرف ليس الغرض منه " إنتاج الكلم بمعنى الأتيان إلى الحروف الأصول والتصريف فيها " على نحو ما ذكر ابن جني ، بل هو " معرفة القوانين التي تمكن من إنتاج الكلم ، والقوانين المفسرة للتغيير فيها وباختصار " إنه علم بقواعد تعرف بها أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب ، ولا بناء " ... أن الصرف العربي خاصة أولى المستويات اللغوية باستيعاب الجديد لأنه يتعلق ببنية المفردة ودلالاتها ونحن في العصر الحديث هو عصر النهضة العلمية وهذا يتطلب إيجاد مفردات تتلاءم وطبيعة العصر ، أي أن المفردة هي من تنال نصيبا أكبر في العناية من التركيب ومن ثم فالعناية بالصرف يغلب على العناية بالنحو الذي يعنى بالتركيب .. ان علم الصرف في اللغة وكما جاء في أغلب مصادر الأقدمين والمحدثين بأنه لغويا مأخوذ من المادة المعجمية (ص ر ف) ومن ذلك قولهم : لا يقبل منه صرف ولا عدل ... وقولهم : لأنه ليتصرف في الأمور ... وصرّف الدهر حدثانه ونوائبه . والصريف : اللبن ينصرف به عن الضرع حارا إذا حلب ... والصيرف المحتال المتصرف في الأمور ... والصيرفي : الصراف من المصارفة ، وغيرها من التراكيب اللغوية التي تدل على معنى التحويل والتغيير والانتقال من حال إلى حال . أما في الاصطلاح :

فهو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة ، لا تحصل تلك المعاني إلا بهذا التغيير .

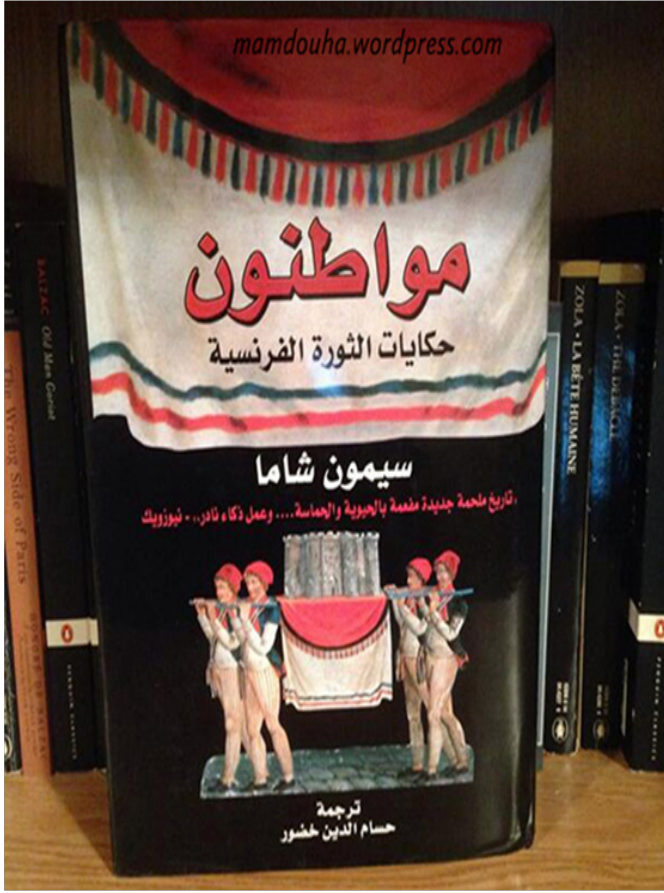
كتاب - مظاهر التيسير الصرفي - يبحث في المفردات من حيث صورها وهيئاتها ، أو من حيث ما يعرض لها من صفة ، أو إعلال ، أو إبدال .

كتاب مظاهر التيسير الصرفي للباحث د. محمد حسين زعين ، تميز بتصنيف وحدات البناء وترشيحها لمواقعها المناسبة وقد وضح المؤلف في مقدمته أن عمر اللغة يبلغ نحو سبعة عشر قرنا ومن دون شك في أن هذا العمر الطويل جعل كل ما صنف في هذه اللغة مختلفا في بيئاته وأزمته ومستويات الأجيال التي تعاملت مع هذا التصنيف وان إعادة كتابة هذا التراث وتدريبه بطرائق تضمن إمكانات التعامل معه سهلا ميسورا بلحاظ المحافظة على الأسس والقواعد التي بني على أساسها هذا الموروث ، فالمعارف عامة على اختلاف توجهاتها شهدت وما تزال تشهد كثيرا من التطور والتجديد إيمانا من القائمين عليها أن العلم لا يمكن يجمد على حال واحدة أو يقف عند حد معين فاللغة لها شأن عظيم في داخل منظومة العلوم التي يتعامل معها الإنسان وقد تكون من أهم أركان الحياة عند الإنسان لكونه ينطق بها ويتكلم بها ويتعامل بها وإذا ما كانت هذه اللغة صعبة معقدة فإن هذا الأمر سيفضي إلى خلق بون شاسع وهوة واسعة بين المتكلم والمتلقي ، إذن شأن اللغة شأن الإنسان ، إذ هي كائن حي لكونها تحيا على السنة المتكلمين بها من الأحياء .. ومن هنا أثبتت اللغة العربية أنها لغة متطورة متجددة مبرهنة للذين رموها في عصر الجاهلية بالمقم أنهم واهمون في رأيهم هذا .. فهذه اللغة حلقة في سلسلة حلقات طويلة من التطور والتغيير .. ولو نظرنا في تاريخ اللغات نجد ان هذه اللغات لا يتعدى عمرها - في أقصى حالاته - قرنين من الزمن باستثناء اللغة العربية التي توافر لها ظرف خاص لم يتوافر لأية لغة من لغات العالم ، ذلك هو ارتباطها بالقرآن الكريم .

ومن أجل أن تكون اللغة العربية قادرة على استيعاب مفردات التطور الذي يعيشه العالم بلغة لا تنقطع عن الماضي ولها صلة بالحاضر لابد من وجود معايير لغوية قادرة على ضم كل جديد تفرزه العلوم الإنسانية أو العلوم التطبيقية الصرفة إلى حاضنة هذه اللغة

ومن هنا يرى المؤلف أن سعى هذه الدراسة إلى تلمس مظاهر التيسير على المستوى الصرفي دون غيره من مستويات الدرس اللغوي ، فلأن الصرف لم يرد عن النحاة الأوائل تعريفا جامعا مانعا لعلم الصرف ، وغاية ما عرف به هذا العلم ما ورد عن ابن الحاجب في حاشيته حيث قال : " التصريف علم بأصول تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب وقد ناقش شارح (الرضي) في شرحه للشافية التعريف السابق وبين أوجه قصوره ، كما عرفه ابن جني بقوله " أن تأتي إلى الحروف الأصول فتصرف فيها بزيادة حرف ، أو

مواطنون: حكايات الثورة الفرنسية



صوته المدّوي عبر الظلمات: عنوان لفصل من رواية ثلاثة وتسعون للروائي الفرنسي فيكتور هيجو، وهي آخر أعماله الأدبية. في هذا الفصل ثلاثة رجال- أو قضاة الجحيم كما يطلق عليهم: روبيسير، مارا، ودانتون، وشخصية روائية ليس لها وجود في التاريخ. في الوقت الذي تحركت فيه القوات النمساوية تجاه فرنسا، وعندما تحركت البحرية البريطانية تجاه الساحل البريطاني، وعندما حدث الاصطدام الداخلي وبدأت قوى الشعب تحارب بعضها بعضاً، قال دانتون:

إن المعركة الأولى التي سنخوضها ستكون داخل أسوار باريس، لا خارجها. سيبدأ قطاع الطرق الملكيون المحتشدون داخل هذه المدينة التعيسة كلهم في نفس اليوم. يا مواطني المقاطعات جميعاً، إنكم تحتجزون عائلات المهاجرين رهائن؛ دعوهم يسقطون في الوقت المناسب تحت وطأة الثأر الشعبي العارم، احرقوا حصونهم وقصورهم، ازرعوا الخراب في كل مكان أثار الخونة فيه الحرب الأهلية .. والسجون تغص بالمتأمرين.. أدركوهم حيث يجب أن يحاكموا.

والمحاكمة المقصودة في هذا الخطاب الذي يمثل مارا ورفاقه تعبيراً عاماً للإعدام السريع: حض المواطنين الجيدين على الذهاب إلى سجن أبي، لاعتقال الكهنة ولا سيما ضباط الحرس السويسري وشركائهم في الجرائم وإعمال السيف بهم.

حين أقرأ صفحات من أعمال فيكتور هيجو، وبلزاك، والكسندر دوما، وإميلا زولا، وستاندال، لدي يقين بأن التاريخ الفرنسي هو الموضوع الرئيسي. ولكل أديب وجهة نظره الخاصة في هذا التاريخ. حتى مع اختلاف اتجاهاتهم الأدبية: الرومانتيكية، الواقعية، الطبيعية إلا أن بالإمكان ملاحظة أن هذا التاريخ ليس كما سجلتها صفحاته. لا يهتمون بتسجيل الوقائع حرفياً أو كما حدثت. هيجو وغيره من أدباء عصره حين يكتبون عن التاريخ والثورة

الفرنسية فهم لا يبحثون في تفصيلاتها وأحداثها ومسيرتها الكاملة: الصورة الكاملة بما تتضمنه من خلود وسمو. إنها رومانتيكية حادة تجعل من التاريخ مادة أدبية مائعة: يتحول فيها نهر هائل من الدماء إلى أنشودة شعرية، والموت الذي يضرب بكل عنفوانه قصيدة فارس، يعمل السيف في أعدائه، ومن دمعة طفل مختبئ، جائعاً وخائفاً، سورة غضب تبديد ما أمامها وتفتح للمستقبل نافذة تدرح الظلام. أين هو التاريخ الذي يعطيك مسيرة كاملة للأيام والسنين، يعطي تفصيل لما حدث، ولا يتغاضى عن الفنون وسير الرجال والنساء الفاعلين والمؤثرين والمهمشين. وحتى لو توفر مثل هذا التاريخ: طريقة التناول تختلف عن الأدب الذي يصور هذا التاريخ في ملحمة درامية شديدة التماسك. قد لا يحمل معه ذلك التماسك الدرامي الذي يؤدي إلى نهاية حتمية أو مرضية، لكنه على الأقل يعطيك لمحات

أو صورة كاملة لما جرى. وإن توفر مثل هذا التاريخ فهو يوفر قاعدة صلبة تستطيع من خلالها التمييز بين ما هو حقيقي وبين التصورات الأخرى التي كتبت عن هذا التاريخ في الأدب من رومانتيكية وواقعية وطبيعية. المؤرخ البريطاني سايمون شاما، صاحب السلاسل الوثائقية عن التاريخ البريطاني وعن عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية وعدة أعمال عن الفنون والفن التشكيلي نشر كتاب بعنوان مواطنون: حكايات الثورة الفرنسية. في هذا المؤلف الذي يقارب الألف صفحة يبتعد شاما عن النزعة التحليلية لمعرفة المسببات وسلسلة التطورات. ويأخذ مثالين على أصحاب النزعة السائدة في تاريخ الثورة الفرنسية: الأول المؤرخ الفرنسي الشهير ألكسي دي توكفيل صاحب المؤلف الكلاسيكي الديمقراطية في أمريكا، وكتاب النظام القديم والثورة الفرنسية، وكارل ماركس. حاول توكفيل وماركس حسب تصوره تقديم معايير علمية دقيقة لروايتهم عن الثورة الفرنسية، وابتعدا عن الدراما الأسيرة للأحداث. ذهبوا في أعماق مصادر الأرشيف وقوانين السلوك الاجتماعي العامة، وجردا أسباب الثورة من الصفات الشخصية، وتحررا من خطب الرجال العظام وسلوكهم وأقاما بدلاً من ذلك عميقاً داخل بنية المجتمع التي سبقت الثورة. جعلوا من الطبقة عاملاً حاسماً في تحديد الولاء الاجتماعي بدلاً من الأقوال، والخبز بدلاً من المعتقدات. ووصل التاريخ العلمي- أو الاجتماعي في الحد الأدنى- إلى عدم الأهمية القصصية. مرت فترة طويلة وظل هذا التصور بهذه الطريقة: انشغال بالبنية، بالسبب والنتيجة، بالاحتمالات والتوقعات، بالخرائط الملفوفة والصور، بالدلالات وعلوم الإناسة، بتواريخ الكينونات الصغيرة في المقاطعات والمناطق والكانتونات والقرى والمزارع، متلفعين بعباءة الموضوعية الصارمة. يتجه شاما في كتابته عن الثورة الفرنسية إلى مسار آخر واصفاً إياه بالأدب القصصي، لأن تلك الأحداث ما هي إلا أدب قصصي تحاول تغليل إحساس أبطالها المتضخم بالماضي والحاضر والمستقبل. الأدب القصصي في الثورة

الفرنسية درامي بالدرجة الأولى، واقعي، أبطاله الشعب، والنبلاء، والملك، والوزراء، وقوى المجتمع الفاعلة والمؤثرة والمهمشة، ورجال القانون والقضاة والمحاكم. شخصيات تمثل نفسها تتجه حسب التصاعد الدرامي إلى هذه الجهة أو تلك. والمحركات العامة لهذا التصاعد هي مكونات التفاعل والصراع بين طبقات الشعب؛ من أسلوب الخطابة لدى الفرد، والثورة الأمريكية، والفنون التشكيلية بما تمثله من شخصيات تاريخية حفرت في وجدان التاريخ الإنساني، والمحاكم والآداب بمختلف اتجاهاتها؛ الروائية والفضائية، والخطاب الإعلامي والسياسي، واللاعب الأكبر في ساحة الأحداث: الانهيار المالي! عندما أقول الفنون التشكيلية، فلا يقصد به العمل الفني كعمل فني خالص يثير الإعجاب. سلطة العمل الفني أقوى من ذلك بكثير. إنها تعيد لذاكرة المشاهد الرموز الخالدة في التاريخ: عندما تُعرض لوحات للرسام جاك لويس ديفيد مثل قسم الأخوة هوراثيوس، فهي إعادة للتاريخ الخالد بما تمثله من أبطال وشهداء يُقتدى بهم. أسلوب الخطابة بما فيه من نغمة الصوت وتوقف والتحكم بدرجة الصوت تعيد إلى الذاكرة الخطباء العظام: من بإمكانه أن يكون خطيب هذه الأمة وكيف سيؤثر في هذه الأزمنة الصعبة. تجرأ أحد المسرحيين في ذلك العهد وكتب عدة مقطوعات يبجل فيه ثدي الأم ورضاعتها للصغار. كان ذلك المسرحي بعيداً عن كل البعد من أن يطرح مثل هذا العمل، لكن تأثير الفعل كان أكبر: بعد أن كانت الرضاعة تتم في القرى، ويتم من خلالها نقل الأطفال أو جلب مرضعات من الريف، وتحدث وفيات كبيرة، أصبحت الأمهات هن من يرضعن أبناءهن. مشهد مثل هذه المشاهد من عمل أدبي أو شعري، تم تحويله وتجسيده في عدة رسومات تشكيلية محدثة تأثيراً كبيراً حتى وصلت إلى روسو: الفيلسوف الذي توفي من فترة قليلة، وكان لاعتراقاته ذلك الدوي الذي سيستمر طيلة فترة الثورة الفرنسية.

ماذا تقول الأشجار؟



بسبب خاتمة قصة الحاج مراد لتولستوي. وسألته إن كان يستحضر في ذاكرته لوحة تشكيلية لشجرة تحمل مقومات وجودها، لا كحالة طبيعية، بل ضرورة فنية أو رمزية. مباشرة ذكر لي لوحة جندي في الغابة لقطب الرومانتيكية الألماني كاسبر ديفيد فريدريش. وأشار بأنها تحمل معنى سياسي بارز. حاولت أن أفسر هذه اللوحة وأجد بداخلها معنى وفشلت، من الأفضل عدم التبحر في اللوحات ومحاولة اكتشاف نمط محدد أو تأويلات تتفق مع وجهة نظرنا. لكن، في بعض الأحيان، من الأفضل التبحر باللوحة التشكيلية ومعرفة ماذا تشكل، خصوصاً إذا كان الرسام مثل كاسبر ديفيد الذي رسم الطبيعة بشكل آخاذ، محملاً إياها بصور رمزية. هناك تصورين: التصور الأول لمن لا يفضل التأويل. هذه اللوحة تسمى جندي في الغابة. يسير أحد الجنود في أحد الغابات محاط بالأشجار من كل جهة، وخلفه شجرة تبدو وكأنها تم قطعها من فترة قصيرة. هذه صورة أولى لا تحتل التأويل. الصورة الثانية -وهي المهمة هنا- تحاول اكتشاف ما يحدث. الجندي الذي يسير في الغابة هو بالفعل جندي غريب في هذا المكان، جندي فرنسي تائه من جيوش الغازي نابليون، يجر أذبال الهزيمة بعد سقوط الجيش النابليوني. والأشجار الطويلة تمثل الأمة الألمانية التي تعرضت للغزو: بجنودها وسكانها وطبيعتها وجمالها وعقريتها. والشجرة التي تبدو وكأنها تعرضت للذبح، هي صورة لجندي ألماني سقط شهيداً في معركة الدفاع عن وطنه. هل هناك ما هو أجمل من أن يتحول كائن حي، لا يتحرك ولا يتزحزح من مكانه، صامت، إلى مثل للشهيد؟ إلى صورة للحب والعشق؟

الشجرة تقول: الجوهر مخفي بداخلي، الشرارة، الفكرة، أنا حياة من حياة أبدية. المحاولة والخطر الذي أخذته الأبدية مني فريد من نوعه، فريدة في بنية وعروق جلدي، فريد في حركة الأوراق الصغيرة على أغصاني، وفي أصغر ندبة على لحائي. خلقت لأشكال ولأكشف الأبدية في أصغر تفاصيلي.

هرمان هسه/ حديث الأشجار

ما الذي يفعله هذا الجندي الغريب في هذه الغابة؟ هل هو ضائع بعد ليلة صاخبة من المعارك؟ أم هرب وفصل أن يلقي السلاح، ووجد نفسه في مواجهة هذه الأشجار في هذه الغابة؟ قد يبدو للوهلة الأولى أنه يسكن بقرب هذه الغابة، لكن وجود شجرة وكأنها ذبحت في معركة تعطي انطباع بأنه كائن غريب، شاذ عن هذه الطبيعة، وجوده غير مرحب به. الطول العظيم لأطول الكائنات الحية طويلاً يستعد للانقراض عليه وتخليص الأرض والسماء من وجوده!

مناظر الطبيعة وجمالها، بأشجارها وسماءها وأزهارها وبحارها كثيرة للغاية في الفن التشكيلي. ولكن أن تكون الأشجار في لوحة ما تحمل طبيعتها الخاصة كشكل هذا أمر، وأن تكون الأشجار في لوحة أخرى لها روح حية، وكأنها تحاور، وترقص، وتحارب، وتحمل معاني رمزية شيء آخر ومختلف كل الاختلاف.

هناك صور أدبية وفنية للأشجار جميلة للغاية في الأدب. لو فكر ديفيد ثورو بكتابة رواية يرسم من خلالها صوراً رمزية وفنية للأشجار، لن يجد أكثر من كنوت هامسون ورواية بان معبراً عنه وعن هذا الغزل والرهبانية في أرجاء طبيعة غابة نورلاند. أتذكر عند قراءة كتاب والدين لثورو ذلك النوع من الحياة، وجمال الطبيعة، بحيواناتها وأشجارها وأنهارها وأصواتها. يكتبها كشعر، كصلاة. كنوت هامسون- ولا أظنه اعتكف في الطبيعة كثورو- كان أكثر شعرية من ثورو في بان: وثني يتحاور، ويتأمل، ويستنتق أسرار وأشجار نورلاند. وتكفي فصول الليالي الحديدية في الرواية حتى يقول القارئ: هذا أفضل نص أدبي عن الطبيعة والأشجار.

في جلسة حوار مع الصديق الدكتور عدي الحربش، أخبرته بأن موضوع الأشجار في الأدب يحتل تفكير،

الظل



يهمننا الظل من خلال ما فيه من سرعة زوال. الظل شيء هش، لا شكل له، مفتوح على جميع الانحرافات والانحناءات وعلى جميع الامكانات. ولهذا السبب يبدو متصل بجوهر الفن، فالفن كل شيء ولا شيء في آن، لعبة إيهام نطارد بها حقيقة أعظم من الواقع المبذول أمام الحواس.

حوارات الظل لميشال نوردساني/ كتاب الظل للدكتورة فاطمة الوهيبي.

بعد الحرب العالمية الثانية، حين تغيرت طبيعة نظام الأعمال في اليابان وحدث تغير حقيقي في مجالات عديدة من مجالات الحياة، حدث نوع من الفقد لا يمكن تعويضه. على الرغم من أن الأشياء التي فقدت بسبب التطور الحضاري، حل محلها أشياء أفضل منها وأكثر كفاءة في العمل والحركة والنقل إلا أن الآثار البسيطة، أو التفاصيل البسيطة التي كانت تحمل غنى روحي وثقافي، بل وجمالي لا يمكن أن تعوض. في مقالة مديح الظل للروائي الياباني جونيتشيرو تانازاكي يتساءل الكاتب حول الانتاج الحضاري لكل دولة من الدول، أو الشرق والغرب. إذا انتج كل واحد منهم ما يمثل ثقافته وتاريخه الخاص، هل سيصبح النتاج-والذي ستستفيد منه البشرية جمعاء-يحمل ثراءً في الشكل والطريقة بحيث نجد في الأخير بأن هناك تنوع حضاري في الصناعات والأشياء، وكل نوع من هذه الأنواع يحمل في داخله خصوصية ثقافية، أم أن الرؤية الواحدة هي التي من ستتغلب وتزيح كل ما يصدر عن الآخرين؟ مكبر الصوت لا يناسب الياباني حسب تانازاكي

إذ هو غير مناسب مع طريقة الإلقاء اليابانية التي تعطي حضوراً مميزاً للوقفات والانطلاقة. وما إن يتحكم هذا الجهاز في الصوت كحضور، حتى يفقد الإلقاء جماليته ويصبح الإلقاء شكلاً واحداً لعدة أناس آخرين. وي طرح مثال آخر حول القلم والورق: لو كان مخترع القلم يابانياً أو صينياً، من المؤكد بأنه لن يجعل ريشة القلم معدنية، بل سيجعلها عادية. ولن يفكر باستخدام الحبر الأزرق السائل، بل نوع من السائل مماثل للحبر الصيني القديم، يتقنن في إسلته من علبة الحبر حتى وبر الريشة. ومن أجل استخدام أمثل لهذا الشكل من الأقلام، يستلزم توفير نوع من الورق الياباني بكميات كبيرة، حيث أن الورق العادي أو الغربي لا يصلح لهذه الأقلام. لو حدث تطوراً على هذه الصورة لما احتل القلم والورقة مكانتهما في الصدارة، ولما تفوقت وكثر استخدام الحروف اللاتينية إلى درجة احتلالها الصدارة. لو فعلنا ذلك- يقول تانازاكي- لما قلدنا الغرب فكراً وأدباً حرفياً، ومن يدري، لربما كان لدينا نوع جديد ومبتكر. هذه الأشياء الصغيرة لا تشكل مساحة كبيرة، وقد تكون تافهة ظاهرياً، ولكن هذا الشيء البسيط جداً قد يحمل معه نتائج لا نهائية.

ولكن مثل هذا الفقد يبدو بسيطاً إذا تم مقارنته بأمر فقدت وكانت ذات اتصال حميم بالفرد. إن كثافة الإنارة قد أفقدت المنزل الياباني جماليته. المطبخ الياباني مصمم بحيث تبدو بعض أماكنه في الظل، لا يمسها النور، وتعطي له شكل جمالي آخاذ. المطبخ الياباني كما يصفها تانازاكي ليس مكاناً للأكل، بل وللتأمل، إذ يفرض التناسق بين الضوء والظل مساحة هائلة لممارسة التأمل والاستمتاع به في أجواء بسيطة. المسرح الياباني (مسرح نو) لا يتم فيه العمل المسرحي دون أن يكون مصمماً بحيث تبقى بعض أجزاء غارقة في الظلال. في محاولة لرسم صورة جمالية في المنزل، لا يحتاج الياباني بحاجة لأثاث حتى يملأ المساحات الفارغة في المنزل. لا يحتاج الأمر إلا لمعرفة نوع من التناسق الذي ممكن أن يحدث حين يخترق شعاع الشمس المنزل، وحين يحدث الانعكاس خلف الظل، يحدث نوع من العمران داخل المنازل قوامه هذا الانعكاس.

أسرار

لم تمنح جائزة نوبل قط لمستحق لها بقامة كنوت هامسون
توماس مان



وصل إليه عبر كفاح طويل ومؤلم، في رحلة طويلة للبحث عن مصدر رزق يقيه من التشرذم والهجرة من النرويج، وحين استطاع أن يمسك بالقلم ويقدم ما يؤمن بأنه رائع وجميل، لم يكن لأي أحد الفضل في مساعدته والوقوف معه، هو بنفسه من كافح وكتب واثبت بأن لديه أشياء كثيرة تستحق الإعجاب. حين غزت النازية الألمانية النرويج كتب كنوت هامسون مقالة بعنوان: كلنا ألمان. هل هي كراهيته العميقة لما يصفه بالإمبريالية البريطانية هي السبب في اتجاهه للألمان؟ هي بلا شك إحدى أكبر الأسباب، ولكن كيف يمكن هز أسس الإمبريالية البريطانية في حالة الغزو النازي لوطنه؟ ربما كان يخشى من أن تصل بريطانيا إلى وطنه، ففضل القوة الوليدة التي تشر بأوروبا جديدة يقودها هتلر، وكان هامسون مؤيداً لهذه الحركة والقوة الجديدة في أوروبا: حركة ترفض الإمبريالية وتحمل مقومات وجود مثالية ورائعة. ولكن هل كانت كذلك؟ حين كتب هامسون مقالة كلنا ألمان كان منعزلاً في بيته، لا يشتري الصحف، ولا يستمع للإذاعة لضعف في حاسة السمع لديه. كسيد من سادات الكلمة، وجد نفسه مضطراً لأن يقابل الحاكم النازي للنرويج من أجل العفو عن شابين نرويجيين كانا منتسبين للثوار. الحاكم النازي يعرف هامسون. لن يجد في الأرض النرويجية من يكتب بقلمه ويؤيد ما يجري أكثر من هامسون نفسه. ولكن، في حسابات هذا الحاكم، السياسة لا علاقة لها بالأدب، ولذلك قرر إعدام الشابين بأسرع ما يمكن وهذا ما حدث. كثر الحديث بعد هذا اللقاء عن إلغاء النرويج من الخارطة الجغرافية وجعلها تابعة للنازية الألمانية للأبد. يقوم

في مقالة للمؤرخ اليساري هوارد زن يشير إلى أن وظيفة المبدع، أي مبدع سواء في الأدب أو الموسيقى أو الرسم، هو أن ينتج ويقدم أعمال جميلة للجمهور فقط. يبدع من تلقاء نفسه ويقدم ما يعتقد بأنها مادة جميلة: يمنح الجمال والضحك والعاطفة والمفاجأة والدراما. لكن هناك أعمالاً يجب على المبدع أن يفعلها، وهي أكبر من مهمة الإبداع، وهذه الأعمال تتمثل بأن يتسامى على ما هو حالي، يترفع على جنون العالم والرعب، يحاول أن يبعد عن الجمهور لحظات الرعب والخوف. يجب عليه أن يتجاوز المؤسسات المسيطرة ويفر من أمامها ومن ما تفرضه أو ما يقوله الإعلام السائد. ومن خلال ذلك: يفكر خارج حدود الفكر المسموح به ويتجرأ لقول أشياء لا يستطيع قولها الآخرون. ويستشهد هوارد زن بالروائي الأمريكي مارك توين، حين شنت الولايات المتحدة حرباً أو بمعنى أصح غزو- للجمهورية الفلبينية. هنا الرئيس روزفلت الجنود الذي قاموا بعدة عمليات قتلوا فيها الكثيرون في هذه الحرب وحافظوا حسب قوله على شرف العلم الأمريكي. مارك توين شجب هذه التهنئة وأدان هذه الحرب وأصبح أحد أهم المحتجين ضد الحرب في الفلبين: لقد قفز توين من دوره ككاتب قصة وأديب إلى قلب النزاع السياسي، لقد تجرأ على قول أمور لم يكن الكثيرون في البلد يقدرّون على قولها. وما دمت قد ذكرت الفلبين، هناك مثال أوضح ويعطي الكثير حول دور المبدع في الحياة العامة. الأديب والطبيب الفلبيني خوزيه ريزال. من هو خوزيه ريزال؟ بتخطيه لما فوق الإبداع أصبح البطل القومي للشعب الفلبيني. حصل على إجازة في الطب ومارس الكتابة الأدبية ويتحدث ويكتب بعشر لغات، وحازت أعماله على إشادة تخطت الجغرافيا الآسيوية لتصل إلى عواصم العالم المختلفة. وحين وجد شعبه تحت نير الاستعمار الإسباني كتب بقلمه ورفع راية التحدي تجاه الاستعمار حتى كان اليوم الذي أعدم فيه: ذلك الإعدام الذي أشعل شرارة الثورة ضد المستعمر. هذه هي المفارقة، ولعلها من أكبر المفارقات في الأدب الأوروبي في القرن العشرين: وهي ما يتعلق بالروائي النرويجي الحائز على نوبل للأدب عام ١٩٢٠م الروائي كنوت هامسون. كيف بأديب أصبح المعبر عن الروح القومية النرويجية، وسيد من سادات الأدب في البلاد، وأكبر مجدد في تاريخ حركة الأدب الأسكندنافي في نهايات القرن التاسع عشر، أن ينخرط هذا الانخراط الفج في السياسة إلى درجة الطعن في خاصرة الوطن بقساوة لا مثيل لها! سيرة حياته تشهد له بأنه وصل إلى ما

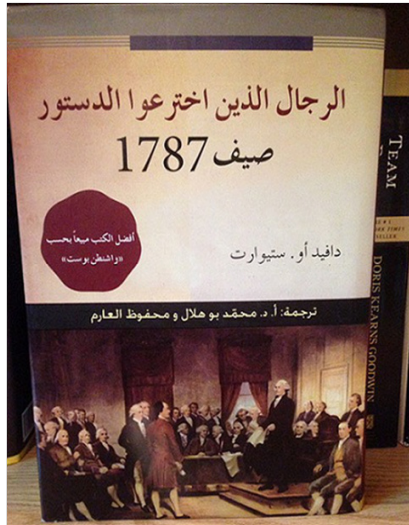
معناه: أن الحاكم النازي يفعل أشياء تثير غضب الشعب ويجب أن يستبدله هتلر، يجب أن يتخلص من هذا الرجل الذي يدمر سمعة هتلر بأفعال إجرامية وتصريحات تبشر باختفاء النرويج للأبد. حاول هتلر التلمص من إلحاح هامسون، إلا أن الأخير عبر بصراحة مخاطباً هتلر: وكأنني أتحدث إلى حائط! لم تمر دقائق قليلة حتى طرد هتلر الروائي هامسون، ووجد الروائي العجوز نفسه في حالة يرثى لها من الخوف. بعد سنوات قليلة، حين تتحرر النرويج و يعلن عن موت هتلر، يكتب كنوت هامسون مقالة جاء فيها: لقد كان هتلر محارباً عظيماً من أجل الإنسانية!

العجوز كنوت هامسون بزيارة للنمسا ليلتقي شخصية مهمة قد تساعد في تحريك المياه الراكدة في النرويج والتخلص من الحاكم النازي. لم تكن تلك الشخصية إلا هتلر نفسه. يلتقي هتلر هامسون، مرحباً بهذا الشخص الذي ألقى خطاباً مهماً يؤيد فيه القومية الألمانية ومهاجماً الإمبريالية والبريطانيين وغيرهم. تذكر السجلات الأرشيفية أن هتلر بادر هامسون بالكلام، سائلاً إياه حول طبيعة عمله الأدبي: واخضرت الأرض: كيف استطاع كتابتها، وهل كان وقت الكتابة في الليل أو النهار. يريد هتلر -كما ذكر- أن يعرف حالة الإبداع لدى الأديب ممثلة بهامسون، ويقارنها بالإبداع ممثلة بالسياسي هتلر. لكن هتلر يخاطب عجوز لم يأت إلا لهدف واحد. بادر بالإجابة قائلاً بما

مقالات، تولستوي صيف ١٧٨٧

الأمر بمصير فرد، بل بأمم في حالة يرثى لها من التفكك تحت ظل كونفدرالية ليس لها إلا صلاحيات ورقية. يبدأ الكتاب من عند الفرجيني الأشهر جورج واشنطن مع صديقه جورج مايسون. تلقى مايسون رسالة من مندوبي مرييلاند يعلنون فيه عن شوقهم للقاء مايسون للتفاوض معه بشأن النزاع بين الولايتين على مسائل التجارة والصيد وحقوق الإبحار في نهر بوتوماك. لم يكن يعلم مايسون عن هذا اللقاء شيئاً بسبب صعوبة الاتصالات حينها. ولكن: ما الحاجة إلى أن تتفاوض الولايات مع بعضها البعض؟ بعد الاستقلال اندلعت نزاعات بين الولايات الثلاثة عشر المستقلة، غير الموحدة. كونكتيكت مع بنسلفانيا على الأرض، نيويورك ونيو هامشاير على فيرمونت، نيو جيرسي تهاجم السياسة الضريبية لنيويورك على السفن. الولايات التي لديها موانئ ستفرض رسوم على البضائع القادمة من الولايات المجاورة، وفي المقابل سترد الولايات المجاورة بأي طريقة. ثلاث ولايات من نيوانجلند حاولت فرض تنازلات على البريطانيين بتقليص التجارة معهم، قوضت كونكتيكت هذه الخطة بتنمية تجارتها الخاصة مع بريطانيا. هذه النزاعات قلصت التجارة وكل أشكال النشاط الاقتصادي. إذا كان على هذه الولايات الرغبة في تحقيق الازدهار الاقتصادي عليها أن تتوقف عن التنازع فيما بينها.

صدر عن مشروع كلمة للترجمة قبل ثلاثة سنوات تقريباً كتابين عن تاريخ الدستور الأمريكي، تحت إشراف الدكتور أبو يعرب المرزوقي. الأول كتاب: الأمريكيون الجوامح وأصول الدستور لودوي هولتون بترجمة المرزوقي. والثاني كتاب صيف ١٧٨٧: الرجال الذين اخترعوا الدستور لدافيد أو. ستيفورات، وبترجمة د. محمد بوهلال ومحفوظ العام.



قرأت الكتاب الأول - الأمريكيون الجوامح - إلى المنتصف، ولم أستطع إكمال القراءة. كان أشبه بالمرجع الضخم عن الحالة المالية للولايات الكونفدرالية، من تضخم وسندات وأوراق مالية، وكيف ساهم هذا الحراك النقدي باتجاه صناعة الدستور الأمريكي. لم أستطع السيطرة على المعلومات لتخصصها المالي والاقتصادي، فضلت التوقف عن قراءته واتجهت للكتاب الثاني: صيف ١٧٨٧. وكان بعكس الكتاب الأول، زاخر بالمعلومات، والآراء، مكتوب بلغة

روائية فنية تصف لك المشهد بتمامه، بحواراته وصراعاته وحالة الطقس وتأثيرها على أعضاء المؤتمر، إلى درجة أن القارئ قد يجد نفسه عضو في مؤتمر فيلادلفيا، هذا المؤتمر الذي يناقش مشروع هذه الأمم من الولايات المتناحرة مع بعضها البعض بعد الاستقلال من التاج البريطاني. لن أبالغ إذا قلت أن الكتاب أشبه بالفيلم الكلاسيكي ١٢ رجلاً غاضباً. ولكن هذه المرة لا توجد قضية واحدة: بل عدة قضايا، ولا يتعلق



الاستاذ الدكتور عبود جودي الحلي

إلى متى يا بلاد العرب ننتظر
فقد دَهَنَّا الدواهي وانتخى الحجر
أبناءؤك الصيد كانوا في العلى قمما
وفي ربوعك كان الزهو والكبر
تاريخ مجدك آيات معطرة
وفيض فكرك إلهام به العبر



alraqim



alraqim2013@gmail.com

العراق - كربلاء - ص.ب ١٠٦٢

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ١٨٦٤ في ١٥ / ٥ / ٢٠١٣

معتمدة لدى نقابة الصحفيين العراقيين بالرقم ١٤٤٠ في ٧ / ٢ / ٢٠١٤

